

Drama em Pessoa: de modelos estético-normativos a um espaço utópico.

Contextualização histórico-crítica de uma poética modernista

Tese para a obtenção do grau de Doutor

na Faculdade de Filosofia e Letras

da Universidade de Zurique

apresentada por

Carla Fernanda Lopes do Gago

de Portugal

Aceite no semestre de Primavera de 2013 por proposição

dos Prof. Dr. Georges Güntert e Prof. Dr. Jens Andermann

Zurique, 2015

A meus pais

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT),
no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio

Agradecimentos

Gostaria de exprimir aqui o meu agradecimento a todos (e foram muitos!) os que, de uma forma ou outra, incentivaram este percurso de investigação, ajudando este “livro” a nascer.

A minha gratidão vai sobretudo para a Fundação Calouste Gulbenkian e para a Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (FCT) de quem, em diferentes períodos e de modos diversos, recebi um decisivo apoio financeiro.

Mas não posso deixar de agradecer aos amigos que seguiram o desenvolvimento deste trabalho:

Ao Georges Güntert, pela orientação crítica e pelo olhar atento e apaixonado de lusitanista.

Ao João Barrento que acompanhou sempre esta minha aventura (muito antes de esta, em particular, ter começado!), tanto pelo acompanhamento intelectual como pela amizade incondicional.

À Andrea Pagni, minha “mãe” na *academia* de língua alemã, pela mão amiga ao longo dos anos.

Ao António Guerreiro, que me fez acreditar que esta investigação era necessária.

À Vanda Anastácio, que sempre me garantiu que os obstáculos seriam ultrapassados.

Ao Fernando Cabral Martins, pelo apoio amigo.

Ao Jens Andermann, por ter aceitado fazer parte do projecto já numa fase final.

E *last but not least* ao Sebastian, tanto pelo apoio técnico como pelos esclarecimentos sobre a História da Psicologia.

Índice

1. “O homem que nunca existiu” ou a vida como epifenómeno da Literatura	7
1.1. Crise do sujeito, crise do autor	8
1.2. Entre a estética do fingimento e a vivência paroxística do “moderno”	9
1.3. O drama em Fernando Pessoa. Tese, objectivos e metodologias	11
2. O tempo de Pessoa e Pessoa no seu tempo	14
2.1. "extensão, compulsão e intensidade da cultura científica"	14
2.2. Formação e interesses científicos	23
2.2.1. A biblioteca particular de Fernando Pessoa	26
2.3. As Ciências Naturais	31
2.4. As Ciências Psicológicas	34
2.4.1. Psicologia e Freud	39
2.4.2. O advento do indivíduo: “temperamento” e “carácter”	43
2.4.3. “alterações de personalidade” e “personalidade múltipla”	47
2.4.4. Histero-neurastenia: entre as ciências psicológicas e o discurso da doença	50
2.4.5. Ocultismo, espiritismo e encenações modernistas: heteronímia e “dia triunfal”	54
3. O Drama	65
3.1. O género dramático e o teatro heteronímico	65
3.1.1. Genealogia de uma exegese dramato-heteronímica	67
3.2. “Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática”	74
3.3. O género dramático no Modernismo	77
3.3.1. A tríade moderna	80
3.3.2. O drama moderno, confluxo de agregados conceptuais	81
3.3.2.1. Porosidades de género: o drama lírico e o poeta dramático	83
3.3.2.2. A figura epigonal do poeta-dramaturgo	92
4. Modelos teóricos do drama em Pessoa	95
4.1. Concepção naturalista e evolucionista dos géneros literários	95
4.2. Produção teórica sobre o drama	99
4.2.1. A teoria e o drama	101
4.2.2. Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias	102
4.3. Os ensaios pessoanos sobre o drama	108

4.4. Análise de "O drama, como todo objectivo"	109
4.4.1. O conceito de instinto no século XIX.....	118
4.4.2. A “psicologia moderna”: o instinto e o inconsciente.....	124
4.4.3. O instinto em Friedrich Nietzsche.....	128
4.4.4. O instinto em Henri Bergson.....	135
4.4.5. O instinto em Fernando Pessoa.....	138
4.4.5.1. Tipologia do instinto em Pessoa.....	139
4.4.5.2. Instinto e inteligência.....	140
4.4.5.3. O instinto e o social.....	144
4.4.5.4. Álvaro de Campos e o instinto.....	147
4.4.5.5. O instinto dramático.....	151
4.4.5.6. As ciências psicológicas e o instinto: Shakespeare.....	153
4.5. Análise de "Toda a obra dramática, no seu conjunto organico"	160
4.5.1. Ciência, ciências psicológicas e o drama.....	160
4.5.2. O “limite da preocupação científica na arte”: Nikolai Evreinov.....	166
4.6. Análise de "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico do drama ‘Octavio’"	169
4.6.1. O modelo normativo: a tutela aristotélica.....	173
4.6.1.1. Genealogia da construção crítica da Poética.....	176
4.6.1.2. Imitação: emaranhado de estéticas normativas.....	178
4.6.1.3. Taxonomia aristotélica e a acção.....	180
4.6.1.4. A classificação tricotómica.....	184
4.7. Entre modelos normativo e utópico-idealista.....	185
4.7.1. O Ideal e a Grécia antiga.....	185
4.7.2. Fragmento e Totalidade.....	186
4.8. Confluência de modelos.....	194
4.8.1. Conceitos: Harmonia, Organismo.....	194
4.8.2. Ciência e Totalidade.....	197
4.8.3. Idealismo hegeliano em Pessoa.....	203
4.8.3.1. Pessoa e Hegel.....	203
4.8.3.2. Drama como síntese e “género superior”	206
4.8.3.3. Drama e utopia: a vertigem da Totalidade.....	211

5. Produção dramática	215
5.1. Teatro como veículo de convenções estéticas	216
5.2. Outros modernos, outros modernismos. Paralelos	220
5.2.1. August Strindberg: Simbolismo, Naturalismo, Expressionismo	220
5.2.2. Nikolai Evreinov: Vanguarda, Expressionismo, Ciência	222
5.3. Produção dramática pessoana	223
5.3.1. <i>O Marinheiro</i>	226
5.3.2. O Fausto	227
5.3.2.1. Fausto e o cânone literário	229
5.3.2.2. Goethe, cientista natural	231
6. Conclusão	238
7. Anexos	242
7.1. Transcrição de "O drama, como todo objectivo"	242
7.2. Transcrição de "Propomo-nos determinar qual seja o valor artistico do drama 'Octavio'"	253
7.3. Transcrição de "Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico"	263
7.4. Ocorrências do conceito de instinto em Fernando Pessoa	270
7.5. Imagens de volumes da Biblioteca particular de Fernando Pessoa	319
Bibliografia	408

Capítulo 1

O “homem que nunca existiu” ou a vida como epifenómeno da Literatura

O Modernismo em Portugal confunde-se com o nome de Fernando Pessoa. Apesar de, em vida, só ter sido conhecido por um grupo restrito de intelectuais, Pessoa pertence, entretanto, ao panteão da família do Modernismo europeu, juntando-se a nomes como James Joyce, Robert Musil ou Henrik Ibsen. Pessoa, entronizado sobretudo enquanto “poeta” consta hoje das listas de autores canónicos da Literatura universal (conceito introduzido por Goethe, autor que tanto admirava). A fama que adiou (Pessoa afirmava que a fama futura era um prazer presente), não foram os deuses (que tanto invocou em nome de António Mora) que a realizaram por ele, mas a engrenagem literária que entretanto o internacionalizou como o autor da heteronímia, das máscaras e dos fragmentos e lhe trouxe não só o reconhecimento pela posteridade, como o converteu num dos mitos culturais mais prodigiosos do nosso século.¹

Pessoa parece ter estado sujeito ao duplo significado do seu nome: “persona” mas também “máscara”. Pessoa, para muitos “o homem que nunca existiu”,² parecia negar com a sua mera „vida-obra“ a possibilidade de o autor ser inventado. E, no entanto, não foi bem assim. Com a mediatização, nos últimos anos, da figura de Fernando Pessoa e o crescimento da floresta bibliográfica sobre esta forma tão espectacular de desdobramento do sujeito, colou-se-lhe uma máscara à cara, tal como Álvaro de Campos tinha previsto no poema “Tabacaria”: “Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me/ Quando quis tirar a máscara/ Estava pegada à cara.”

Não deixa de ser curioso que, numa tábuia autobiográfica não assinada que glosa para a Presença, Pessoa refira que “as obras heterónimas de Fernando Pessoa (...) são feitas por, até agora, três nomes de gente – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos”, mas quanto à produção “ortónima” não ouse utilizar o termo “obra”, declarando que “nenhum destes textos é definitivo.” Do ponto de vista estético, o autor prefere, notoriamente, designar as obras de Pessoa *ipse* como apenas “aproximadamente existentes”.

¹Lourenço 1984:144.

²Título do volume de estudos organizado por George Monteiro (*The man who never was. Essays on Fernando Pessoa*, 1981).

1.1. Crise do sujeito, crise do autor

Apesar da extensa produção pessoana, pouco é o que deixa publicado, à parte da *Mensagem* e dos quatro opúsculos de poesia inglesa. O seu legado à posteridade encontrar-se-ia dentro da entretanto lendária arca, em sistema de quebra-cabeças – papéis soltos com poemas ou ensaios avulsos com a sua assinatura ou a de heterónimos -, em quilómetros de manuscritos.

A incapacidade de conclusão, que geralmente é referida como uma das maiores idiossincrasias da *poiesis* pessoana, não acontece só pelo interromper do manuscrito, abandonado em detrimento de outros projectos. Os tempos vertiginosos que se viviam em virtude da revolução tecnológica em curso e a introdução de novas teorias científicas iriam pôr em questão o conhecimento estabelecido. Tal condição histórica subentende uma categoria do pensamento - a da crise do sujeito -, à qual corresponde, por sua vez, uma escrita afim a uma condição: a do fragmento.

O princípio do manuscrito inacabado que se aplica em muitos autores aos textos póstumos tem em Pessoa a particularidade desta noção ser estendida ao conjunto da sua criação literária. Pessoa deixou praticamente tudo por publicar e pôs a posteridade a editar-lhe a obra. Tal significou (e significa) não só reconstituí-la ou perfazê-la, mas de certa forma descobri-la e mesmo, em certos casos, “inventá-la”.³ Inventar a obra significa também inventar o autor, a tal “máscara” de que falava Álvaro de Campos. Pois o “autor”, cuja morte foi anunciada por Roland Barthes, em finais dos anos sessenta no seu ensaio “La mort de l’auteur”, só parece ter morrido com o intuito de ressuscitar mais fortalecido. Um ano mais tarde, no texto “Qu’est-ce qu’un auteur” (1969), Michel Foucault chama a atenção para o facto de que o autor continuaria a exercer a sua função em certos espaços. O desaparecimento do autor implicaria, de acordo com Foucault, que a unidade “obra”, que estava garantida antes pela instância do autor, se diluiria. Por outro lado, segundo Harald Weinrich, do grupo Poetik und Hermeneutik, a necessidade do leitor de reconhecer a entidade “autor” no texto é incontornável: “ninguém que se veja no papel de advogado do leitor poderá ter interesse em confiná-lo a uma clausura com a “obra”, deixando o autor do lado de fora”.⁴

Esta suposta morte do autor como requisito da tal condição do texto moderno seria muito a preceito da vontade (cada vez mais voraz) de muitos editores de Pessoa. A pretexto de uma noção “moderna” de texto, o universo textual pessoano surge como um espaço flutuante, no qual o nome do “co-autor” se inscreveria tão ou mais alto do que o do próprio autor.

³Gusmão 2003:68.

⁴“niemand, der sich zum Anwalt des Lesers macht, kann ein Interesse daran haben, diesen zusammen mit dem „Werk“ in Klausur zu schicken und den Autor dabei auszusperrern.” (Weinrich 1996: 722).

A inexistência de uma “obra” convencional em Pessoa faz com que quem lhe edite a obra o faça, assim, de acordo com a época e ideologia em vigor, “censure” ou privilegie determinadas partes do seu universo textual. No início da “construção” da obra de Pessoa nos anos 60, apesar (ou talvez por isso) da forma como os textos de Pessoa chegaram ao público, favorecendo uma leitura que incidia no aspecto fragmentário e a-sistemático (até desconexo) dos textos, houve a tentativa por parte da crítica de analisar os escritos de Pessoa sob a égide da “unidade”, o que conduziu ao ignorar ou desvalorizar de um grande conjunto de textos que possuíam “unicamente” a condição de “fragmentos” (tal como foi o caso dos textos teóricos sobre o drama que iremos analisar neste contexto).

1.2. Entre a estética do fingimento e a vivência paroxística do “moderno”

Subjacente a todo o processo estético-literário pessoano está o pressuposto basilar da epistemologia do fingimento. O que poderá surgir na confissão (acto por excelência performativo) da famosa carta a Casais Monteiro como um fluxo de auto-análise, mais não é do que o prolongamento dessa “mentira” do foro estético que, em última análise, materializa o drama da filogénese heteronímica⁵ e configura novos espaços autorais.

Estes novos espaços constituem-se, sem dúvida, enquanto construção heteronímica mas principalmente como construção intelectual e consequentemente textual: cada um destes autores se constitui enquanto construção a partir de um exercício intelectual argumentatório (de um determinado olhar heteronímico). Tal conduz a que se acuse frequentemente Pessoa de entrar muitas vezes em contradição. Para além disto, as edições que vêm a lume organizam o material textual por núcleos não cronológicos (pela dificuldade de datação fidedigna dos escritos), pelo que geralmente se remete para o *corpus* dos textos de Pessoa como se de um todo uniforme se tratasse, sem especificar a data do trecho nem o contextualizar numa determinada etapa do pensamento intelectual e poético do autor. Surge, assim, desta forma, o que pareceria ser um fosso profundo entre a teoria e a prática pessoanas. No entanto, ser contraditório e cultivar o paradoxo enquanto exercício intelectual são duas coisas totalmente distintas, contudo, tal como um autor da biblioteca privada de Pessoa, J.A.K. Thomson chama a atenção (neste caso em relação a Platão):

⁵“Pois a confissão, no seu sentido formal do ritual de expurgação e acto de fala por excelência performativo, é, mesmo quando esvaziada de qualquer conteúdo concreta e inequivocamente identificável, uma das formações discursivas sistematicamente reiteradas na obra de Pessoa, aspecto integral da poética do fingimento” (Klobucka 2007:35).

If you try to find a “system” in him, you will only come on contradictions; but if you remember that he is, in his way, a dramatist for whom the conclusions is often less important than the argument, you will not go far wrong. At the same time the Dialogues are anything but a jumble of conflicting views. All views are considered, and no doubt, as he grew older, Plato himself gave up or altered some of his own. But, if one may put it so, he was always a Platonist. Every Dialogue, even the earliest and slightest, helps to build up our understanding of that most wonderful thing, the mind of Plato. While, therefore, we cannot put down in black and white what were his final views on any of the great questions of science and philosophy – he himself warns us against that – we can say perfectly well what his general attitude was to each of them”.⁶

Pessoa ousaria, por sua vez, pela boca de Álvaro de Campos, uma auto-análise semelhante:

O Fernando Pessoa tem a vantagem de viver mais nas ideias do que em si mesmo. Esqueceu-se não só de que estava argumentando, mas até da verdade ou falsidade do que ouvia: entusiasmaram-no as possibilidades metafísicas desta teoria súbita, independentemente da verdade ou falsidade dela. Estes estetas são assim.⁷

Outro autor de eleição de Pessoa, Max Nordau, dirá (na esteira de Jean-Jacques Rousseau) que gostaria mais de ser “être homme à paradoxe qu’homme à préjugés.”⁸ Em suma, apesar de sempre em coerência consigo próprio, Pessoa não se deixa reduzir às sínteses do tipo “o que ele verdadeiramente disse”. Ou seja, sem o estabelecimento dos vectores decisivos desta complexa poética, Pessoa manter-se-á o puzzle de sempre, conduzindo-nos aos lugares-comuns do “Pessoa lírico” mas “essencialmente dramático” ou “paradoxal”. Daí que o uso das suas categorias interpretativas (tal como uma concepção evolucionista da Literatura) ou de certos conceitos (tal como o do instinto) nos permite aferir muito mais do universo pessoano do que por vezes os meros conteúdos objectivos.

⁶Thomson 1928:15.

⁷Campos 1997: 60.

⁸Nordau cit. in Nordau 1911:v-vi.

1.3. O drama em Fernando Pessoa. Tese, objectivos e metodologias

Uma das linhas exegéticas de maior peso na crítica pessoana é a questão do drama. No entanto, para um estudo crítico sobre o papel do género dramático no universo literário, a análise das afirmações de Pessoa relativas ao drama, se desvinculadas de qualquer contexto histórico-intelectual, revelam-se pouco frutuosas ou simplesmente redutoras.

Objectivo deste estudo é, assim, fundamentalmente, uma contextualização mais precisa de Fernando Pessoa no Modernismo europeu. Tentar-se-á, então, traçar uma filiação numa família intelectual mais vasta, tentando ultrapassar a linha demarcatória da França (tradicional fronteira dos Estudos Portugueses), indagando a sua herança cultural anglo-saxónica, a sombra da cultura alemã na sua poética ou as suas leituras que vão até ao espaço modernista escandinavo ou russo. Intentar-se-á, desta forma, não tanto um estudo de influências ou de fontes, mas sim uma reconstituição mais precisa de um contexto histórico-cultural para uma melhor compreensão das práticas intelectuais de uma época.

Pessoa, que provinha de um espaço cultural anglo-saxónico, está ao corrente das discussões mais importantes no espaço europeu nas diferentes áreas do saber, constituindo uma absoluta excepção no panorama intelectual português do início do séc. XX. Num texto que intitula "O caso mental português", Pessoa pronuncia-se sobre o que designa de "escol literário", o qual não conheceria nem a filosofia de Kant nem a teoria da evolução.⁹Tal não era certamente o seu caso, pois o seu campo de interesses ia desde a Filosofia à eclosão das novas grandes disciplinas científicas.

No âmbito das Ciências sociais e humanas tem sido dada, nos últimos anos, uma atenção cada vez maior ao impacto da "revolução científica" do século XIX no discurso cultural e literário. Também o interesse de Fernando Pessoa por determinadas áreas científicas, nomeadamente pela jovem ciência que remonta a finais do séc. XIX - a Psicologia (sobretudo a Psicologia fisiológica-experimental, que se forma a partir da Filosofia e da Medicina) -, já foi abordado em estudos recentes mas nunca se chegou a fazer a "ponte" entre as leituras científicas e as suas produções teórica, dramática ou poética, ou seja, o levantamento de toda uma terminologia, imagens e um campo metafórico que se encontram disseminados pelos escritos pessoanos. Um conceito-chave é o de "instinto" que, provindo de teorias vitalistas e epistemológicas da altura, foi enformar todo o universo textual pessoano.

A interdisciplinaridade impõe-se, assim, como metodologia no estudo do Modernismo, fornecendo as bibliotecas de autores (objecto de novos métodos de investigação nas Ciências

⁹Pessoa 1980a:56.

sociais e humanas da última década) material essencial, pois são os volumes destes acervos que nos irão fornecer indicações preciosas relativas às áreas específicas do interesse do autor. As bibliotecas de autores são, de há uns anos a esta parte, objecto de novos métodos de investigação nas Ciências sociais e humanas, numa tentativa de identificar o "diálogo" entre autores, remetendo para um momento de génese e, em última análise, para o processo de escrita. Estudar a biblioteca privada de Fernando Pessoa (BpFP) é entrar, assim, na sua família intelectual (conhecer os autores com que privou tantos anos) e na História das ideias do século XX (é difícil referir um autor central para o pensamento filosófico-histórico dos séculos XIX e XX que não figure entre os volumes de Pessoa). Este nosso estudo contém muitas informações inéditas sobre a biblioteca privada do autor e respectivas leituras, esperando contribuir, desta forma, também, para a biografia intelectual deste autor.

A impressionante erudição de Pessoa que mobiliza sempre referências teóricas e estético-literárias de grande elevação, faz com que esteja também ao corrente das discussões mais importantes no espaço europeu em redor do género dramático. Este debate (tanto num contexto ideológico-histórico mais alargado como mais específico do movimento de vanguardas) é um filão importante na literatura na BpFP, pois esta problemática foi central no seio do movimento modernista europeu.

O drama é, para além de uma ideia transversal ao pensamento estético pessoano, um ponto nevrálgico na crítica pessoana e não está, como geralmente afirmado, só ligada à heteronímia (entendida como paradigma de Pessoa enquanto “poeta dramático”). Questão altamente complexa e denunciadora de toda a poética pessoana, o género dramático, ou mais exactamente, uma determinada ideia do “drama” (com o seu suplemento de utopia) ultrapassa a própria questão do género literário e vai formatar toda a sua produção literária (e não só dramática).

Mesmo entre os autores modernistas que, como Fernando Pessoa, não tinham na actividade dramática o grosso da sua produção literária, mas nos quais o drama ocupava um lugar central na sua poética, a questão tem que ser estudada e entendida à luz de uma contextualização histórica que ilumine a crescente importância do género dramático na Europa, que começa já com a primeira geração romântica alemã, ainda antes da viragem para o século XIX (quando o conceito do “moderno” nasce) e a sua sedimentação nos movimentos modernistas.

Para além da inovadora teoria do drama também a experimental e vanguardista produção dramática de Fernando Pessoa terá de ser contextualizada no movimento do teatro modernista europeu, inserindo-o numa linha europeia de renovação do género dramático. Os paralelos entre Fernando Pessoa e Maurice Maeterlinck, no contexto do teatro simbolista, já foram evidenciados por vários investigadores. Menos abordada é a comparação com outros projectos dramáticos vanguardistas, tal como o do sueco August Strindberg, cuja reflexão sobre o género dramático

anda, tal como a de Pessoa, ao redor de conceitos como “teatro estático” ou “drama subjectivo”; ou o do russo Nikolai Evreinov, figura incontornável na cena do teatro de vanguarda russo dos anos 20 que opera com a noção de “instinto”.

Apresentamos ainda três ensaios sobre o género dramático da autoria de Pessoa que recuperámos do espólio do autor na Biblioteca nacional de Portugal. Extremamente reveladores do drama enquanto noção fundamental do pensamento estético e filosófico de Pessoa, tentámos imprimir-lhes mais dignidade, tanto a um nível físico e material (dado as versões da vulgata não serem por vezes as correctas ou apresentarem os textos sem muita coerência entre as partes) como conceptual. Para além das leituras que convocam, estes ensaios, armados de todo um arsenal analítico, deixam antever uma recepção de duas tendências epistemológicas balizáveis entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX: as teorias evolucionistas na esteira do darwinismo e as novas possibilidades gnoseológicas ligadas a uma concepção interdisciplinar das ciências (Teoria da Literatura, Psicologia, Filosofia e Biologia).

Por outro lado, no pensamento estético moderno moldado pela revolução científica e no qual o drama ocupava um lugar cimeiro, as tutelas aristotélica e hegeliana mostram-se incontornáveis. A apetência pelo “novo” e pelas vanguardas (que se traduz numa transmutação dos géneros literários e modalidades discursivas - a transgressão, em suma) cohabita em Pessoa com o que geralmente é referido como “vertente clássica”, que poderá ter origens tão díspares como uma determinada recepção da poética aristotélica ou a filosofia idealista hegeliana. Impõe-se, assim, uma contextualização da categoria “clássico” e uma análise de determinados conceitos que surgem não tanto como intrumentário conceptual, mas mais como centro organizador de *praxis* estética. Um desses conceitos estéticos estruturantes é o de “harmonia” (nas vanguardas do início do século, a harmonia ainda persiste nos projectos estéticos, concebida enquanto momento de construção). Também a incapacidade de conclusão pessoana será sempre analisada enquanto uma condição do moderno, uma escrita intervalar entre a pulsão da escrita do contingente e um ideal estético estreitamente ligado a uma filosofia idealista e no sentido de uma totalidade orgânica. Sintomático em Pessoa, tal como noutros autores do “Modernismo tardio”, é que estes conceitos que correspondem, em certo sentido, a uma estética normativa, numa lógica classicista e classicizante, estarem impregnados das duas faces do moderno, pois o novo, o pontual no Modernismo, só existe em relação dialéctica com o eterno (como já nos diz o primeiro teorizador deste projecto estético inovador, Charles Baudelaire).

O drama ultrapassa, com efeito, em muito, a mera questão do género literário. Para além do género dramático assumir um carácter de “síntese” ou de “género superior”, à semelhança de outros autores modernistas, Pessoa, num quadro de crise, vislumbra no drama a vertigem da totalidade, numa utopia última da redução do mundo à linguagem.

Capítulo 2

O tempo de Pessoa e Pessoa no seu tempo

Durante várias décadas, os Estudos pessoanos pontuaram pela imagem de um Pessoa que teria vivido numa espécie de cápsula (o que, definitivamente, não foi o caso). Daí o epíteto do “homem que nunca existiu” (Jorge de Sena)¹⁰ ou a afirmação de que os poetas não teriam biografia (Octavio Paz),¹¹ terem feito escola, mesmo em tempos pós-estruturalistas. Tal fez com que, nos Estudos pessoanos, até há bem pouco tempo, não se prestasse muita atenção a afirmações como a de Walter Benjamin: "Muito afastado se anda do reconhecimento de que a existência [das obras literárias] no tempo e o processo da sua compreensão são só duas faces da mesma realidade."¹²

2.1. " extensão, compulsão e intensidade da cultura científica"

Hoje sabemos que Pessoa viveu intensamente o seu tempo, que era um leitor fervoroso dos temas do seu tempo. No contexto português, Fernando Pessoa sobressai entre os outros colegas portugueses de aventuras modernistas: o jovem de formação anglo-saxónica que regressa a Lisboa, em 1905, com 17 anos, traz já consigo muitas leituras feitas e sobretudo uma preparação intelectual invulgar no Portugal da altura. A impressionante erudição de Pessoa, a par do facto de se movimentar livremente em várias línguas, fá-lo estar ao corrente das mais importantes publicações e colecções de divulgação a nível europeu e, conseqüentemente, não só das discussões mais relevantes na crítica literária mas também das inovações em várias outras áreas que vinham desabrochando no contexto da revolução científica (e que iam da Física quântica à jovem disciplina de Psicologia).

¹⁰Título de um ensaio de Jorge de Sena de 1977 ("Fernando Pessoa: the man who never was") e que daria igualmente nome a um volume de estudos pessoanos organizado por George Monteiro (*The man who never was. Essays on Fernando Pessoa*, 1981). Angel Crespo criticaria este tipo de afirmações que, na sua opinião, são mais exercícios de retórica do que posições fundamentadas, contribuindo, desta forma, unicamente, para uma sedimentação do mito pessoano (Crespo 1988: 31).

¹¹"Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía" (Paz 1961:4).

¹²Gusmão 2001:181.

Os phenomenos culturaes, de que se tracta, e que distinguem a nossa epocha de outras, são, primeiro, e no campo da cultura geral, a extensão, compulsão e intensidade da cultura scientifica (...) ¹³

Apesar de Pessoa, como homem do seu tempo, mostrar ter consciência da hegemonia do pensamento científico na época, a exegese pessoana ainda não produziu muitos estudos sobre a sua relação com a Ciência. ¹⁴ Pese embora já terem sido exploradas algumas linhas de investigação relacionando o seu pensamento e a Ciência, ¹⁵ os últimos anos ainda não trouxeram a sistematização necessária a esta questão.

Na cultura dos séculos XIX ¹⁶ e XX, para além do impacto das teorias evolucionistas na comunidade científica e na sociedade civil em geral, presencia-se uma dinâmica sem precedentes em disciplinas como as ciências psicológicas, a Fisiologia experimental ou a Biologia. Neste tempo de vertiginosos avanços em diferentes áreas do saber, também se pasma, na área das engenharias, com os carris, telegrafo, telefone, gás e iluminação eléctrica. A “revolução científica” traduz-se numa dinâmica imparável de descobertas científicas sem precedentes e de velocidade em avanços tecnológicos ¹⁷ que transformariam a face do mundo, tal como Pessoa descreve num texto que funciona enquanto manifesto do Sensacionismo, sobre os fundamentos do movimento, datado de 1916: ¹⁸

Sobre uma vida social agitada (...) veio cair todo o complexo e confuso estado social resultante da proliferação sempre crescente das indústrias, do enxamear cada vez mais intenso das actividades comerciais modernas. O aumento das facilidades de transporte, o exagero das possibilidades do conforto e da vantagem, o acréscimo vertiginoso dos meios de diversão e de passatempo - todas essas circunstâncias, combinadas, entrepenetradas, agindo quotidianamente, criaram, definiram, um tipo de civilização

¹³[BNP E3/18-63]

¹⁴Uma explicação para esta lacuna na investigação terá, certamente, que ver com o facto de o próprio Pessoa, à semelhança de outros autores do seu tempo, ter feito poucos comentários relativamente às suas leituras nas áreas científicas.

¹⁵Ver artigos de José Barreto e Kenneth Krabbenhoft (Barreto 2007 e Krabbenhoft 2007) e o estudo de Jerónimo Pizarro sobre o binómio génio/loucura a partir de uma perspectiva das ciências médicas da altura (Pizarro 2007).

¹⁶O século XIX deverá ser aqui entendido enquanto movimento iniciado em meados do século XVIII e concluído em inícios do século XX (que igualou ou até terá ultrapassado a revolução científica dos séculos XVI e XVII). As ciências sofreram nesta altura um crescimento institucional sem precedentes e tiveram um papel importantíssimo nas transformações sociais.

¹⁷Pessoa assinala a seguinte passagem em um volume de J.B. Bury: ““Read the journals of France and England,” he says, “and glance at the publications of the Academies of these great kingdoms, and you will be convinced that within the last twenty or thirty years more discoveries have been made in natural science than throughout the period of learned antiquity. (...) Our age has, in some sort, arrived at the summit of perfection (...)” (Bury 1920: 87, imagem Bury 1).

¹⁸Pessoa 1966: 158-168.

em que a emoção, a inteligência, a vontade, participam da rapidez, da instabilidade e da violência das manifestações propriamente, diariamente típicas do estágio civilizacional.¹⁹

Daí Pessoa definir, o seu tempo como a “época da ciência positiva”:

A época moderna, tomando esta frase no sentido usual de abranger um período que date, aproximadamente, da revolução francesa e venha até aos nossos dias, resume-se tipicamente na acção de um fenómeno principal. Esse fenómeno é a passagem do elemento comercial e industrial da vida para a primeira plana da existência social mercê do acERescimo da vida científica, das invenções e aperfeiçoamentos constantes da ciência. Assim, a nossa época é a época da ciência positiva, isto é, da ciência desenvolvida em todos os seus ramos aplicáveis à prática, e do desenvolvimento dessa própria aplicação. As ciências não directamente, mas indirectamente aplicáveis à prática, como as matemáticas, pouco avanço tiveram - relativamente às outras - nos nossos tempos, e o que sofreram, tipicamente, menos tem sido um avanço, que uma crítica tendente a destruí-las. Basta que se recorde os trabalhos do matemático Poincaré, para que se note bem qual a orientação positiva da nossa época, que às ciências matemáticas, ou procura aluí-las, ou reduzi-las a positivas pela redução delas a meras hipóteses utilizáveis, pragmaticamente certas apenas.²⁰

Pessoa tem consciência do domínio da ciência pelas repercussões em várias áreas:

Os progressos da ciência e da aplicação da ciência dominam toda a época moderna e dão-lhe o tipo civilizacional. Vejamos qual tem sido, de todas as maneiras, mas cingindo-nos ao principal, o resultado de ser esta a época da ciência.

Na esfera nacional o resultado do aumento da ciência foi 1) o aumento espantoso das facilidades de comunicação e de transporte; 2) o aumento, espantoso também, das indústrias e da actividade comercial; 3) o aumento, não menos notável, do mero conteúdo mental da experiência humana, pelo próprio progresso da ciência, entendendo não só a ciência positiva, mas as ciências históricas e outras, cuja

¹⁹*Ibid.* p.164.

²⁰*Ibid.* p.194-195.

investigação foi também beneficiada, não só pelo geral aumento de facilidades, como pela maior ânsia de cultura que elas trouxeram, pela especialização crescente de misteres (intelectuais como os outros) e pela atenção que aos estados eminentes mais merece a dotação atinente à realização de tais estudos. (...)

Qual foi o resultado que estes três elementos trouxeram à modalidade da civilização?

Da sua convergência esse resultado facilmente se deduz. Traduz-se pela palavra internacionalismo, ou pela sua sinónima cosmopolitismo.²¹

Num texto publicado em 1926, intitulado "A evolução do comércio",²² Pessoa discorre sobre as implicações do desenvolvimento da ciência na indústria, na engenharia e no comércio, desenvolvendo esse que, na sua opinião, ainda não teria chegado à arte e à literatura (como seria de desejar):²³

O desenvolvimento desmedido da ciência operou evidentemente no mesmo sentido - directamente, penetrando todos do espírito científico, mas do espírito científico de precisão e, sobretudo, especialização, pois as ciências, à medida que se desenvolvem, aproximam-se de um estado matemático e, ao mesmo tempo, se especializam acentuadamente; e, indirectamente, através da indústria, agora inteiramente penetrada da ciência, como se vê na proeminência enorme, e crescente, da engenharia, hoje cheia de ramificações.

²¹*Ibid.* p.194-195.

²²Publicado na *Revista de Comércio e Contabilidade*, nº 3, 25.03.1926, Lisboa (Pessoa 1986: 132-141).

²³Sobre a relação entre o comércio e a cultura acrescenta ainda: "Acrece, ainda, que o comércio é uma distribuição, centrífuga ou centrípeta, da produção material, ou indústria; e a cultura é uma distribuição, centrífuga ou centrípeta, da produção mental, ou arte. Os fenómenos são, pois, rigorosamente paralelos. E, assim como nos países de grande produção artística a curiosidade pela arte alheia se desenvolve, pois que a criação artística própria não pode exercer-se sem interesse pela arte, e portanto também pela arte dos outros, assim também num país de grande produção industrial a necessidade de produtos, alheios - que o próprio país não pode, ou não pode convenientemente, produzir - nasce do estímulo às necessidades internas que essa grande produção criou, depois de ter tido nelas origem.

Mas entre os dois fenómenos - comércio e cultura - há, também, uma relação de causa-e-efeito. A cultura, ao aperfeiçoar-se, tende para a universalidade, isto é, para não excluir da sua curiosidade elemento algum estranho. Quanto mais fácil for o contacto com elementos estranhos tanto mais essa curiosidade se animará, e a cultura permanecerá viva. Ora como o fenómeno material precede sempre o fenómeno mental, o meio mais seguro de se formarem contactos mentais é terem-se formado contactos materiais; e como a cultura exige necessariamente um contacto demorado e pacífico, o contacto material, que a estimule, terá que ser demorado e pacífico - e é isto mesmo que, em contraposição à guerra, distingue a actividade social chamada comércio. (...)

Mas esta demonstração visa, também, a estabelecer - para o que vamos expor do que nos parece terem sido, adentro da civilização europeia, os estádios da evolução do comércio - uma espécie de contraprova constante. Se comércio e cultura são actividades sociais necessariamente análogas e paralelas, deve haver uma analogia e um paralelismo entre os estádios da evolução comercial e os da evolução cultural. Determinado, pois, um estádio da evolução do comércio, será fácil verificar se está bem determinado, verificando-se se lhe corresponde um estádio paralelo de cultura." (*Ibid.*p.133-134).

(...) O certo é que hoje, e mormente nos países mais avançados materialmente, se vai tornando cada vez mais difícil o exercício profícuo e duradouro do comércio a quem não o exerça como se fosse uma indústria, com estudo, "ciência" e sistematização completa. Nesses mesmos países a especialização vai crescendo; é corrente nos Estados Unidos da América as indústrias afastarem de si por completo toda a actividade comercial, delegando em distribuidores domésticos e de exportação a venda dos artigos que fabricam. Em tudo isto se vê o espírito que anima, no comércio, a nossa época. Não sabemos se isto é progresso - porque, em verdade, não se sabe ao certo o que é que constitui o progresso -, mas é fora de dúvida que é muito mais profícuo, muito mais interessante e, até, muito mais simples o comércio quando é exercido desta maneira. A simplificação da contabilidade organizada também define bem, em sua espécie, esta época do comércio.

(...) O que se esboça, porém, nos centros culturais mais representativos vem confirmar nitidamente o que já se passa nos meios comerciais do mesmo nível. Mas, por enquanto, não há nesse campo superior mais que esboços, desejos, tendências. O espírito da ciência e da engenharia ainda não chegou à arte e à literatura.²⁴

Tal como Pessoa refere, "o desenvolvimento desmedido da ciência operou evidentemente no mesmo sentido - directamente, penetrando todos do espírito científico". Em finais do século XIX, a ciência não tinha, como se poderia pensar hoje, um carácter elitista nem estava restringida a cientistas. O século XIX e início do XX foi também a era da crença na ciência e na educação, e assim, da ciência popular, tal como Pessoa a descreve:

O que distingue, nessa esfera, esta época é a preocupação científica e a da vulgarização ou popularização da cultura. Com a ciência, a cultura toma consciência de si mesma; com o querer por força vulgarizar a ciência, perturba e perverte essa consciência que logrou. A vulgarização científica e cultural do século dezanove foi quase sempre incoerente e incoordenada, a popularização de conhecimentos as mais das vezes imprudente e imperfeita. Há coisas que se perdem quando se vulgarizam; há matérias de todo impossíveis de popularizar. E o crescente desenvolvimento, a crescente especialização da ciência, directa e indirecta, não fez senão multiplicar os

²⁴*Ibid.p.* 140-141.

conhecimentos invulgarizáveis. O que, em matéria cultural, essencialmente carimba este período é a emergência do jornalismo (...).²⁵

As descobertas mais recentes eram divulgadas através dos *best-sellers* científicos²⁶ de autores como Ernst Haeckel ou Ludwig Büchner (tanto um como outro residentes na BpFP), publicadas em revistas como a *Westminster Review* na Inglaterra²⁷ ou na Alemanha, em *Die Gartenlaube*, que em 1880, tinha uma tiragem de cerca de 400.000 exemplares (cerca de 2 milhões de leitores por número).²⁸ A natureza das revistas, com a sua miscelânea de temas, incorpora perfeitamente o espírito da época. Por outro lado, com os laços entre as ciências a serem constantemente renegociados, as revistas não especializadas apresentavam-se como o meio mais adequado à exploração das novas e heterodoxas ciências.

Apesar de a Portugal não chegarem, certamente, muitas destas publicações e periódicos, Pessoa, pela sua invulgar formação intelectual, sabia onde ir buscar as suas fontes de informação (não é por acaso que a sua biblioteca alberga os volumes dos autores mais importantes dos vários quadrantes científicos à época), sendo, por isso, leitor assíduo das mais conceituadas colecções científicas da altura: a "Home university library of modern knowledge" da casa editorial Williams and Norgate (desta série constam 28 volumes na BpFP), a "Bibliothèque de philosophie contemporaine" da editora francesa Félix Alcan (14 volumes), a "Bibliothèque de philosophie scientifique" da Flammarion (10 volumes) ou a "Benn's sixpenny library" da editora Ernest Benn (11 volumes). Vários livros destas colecções publicitavam, no final do próprio volume, as suas novidades editoriais, de maneira a que os leitores pudessem encomendar mais exemplares da colecção. Os *best-sellers* científicos mais relevantes, tal como os dos autores Ernst Haeckel²⁹ e Ludwig Büchner,³⁰ encontram, naturalmente, o seu lugar na biblioteca de Pessoa. O volume *Les*

²⁵*Ibid.* p. 139.

²⁶O próprio fenómeno "best-seller" interessa também a Pessoa: em *L'Évolution de la matière* (1908) de Gustave Le Bon, ripostando à passagem no prefácio à segunda edição onde se reforça a popularidade da obra ("10.000 exemplaires de cet ouvrage écoulés en moins d'une année montrent l'intérêt qui s'attache aux découvertes scientifiques dès qu'elles semblent jeter quelque lumière sur les problèmes philosophiques."), Pessoa anota na margem direita da página: "130000 tem a Astronomia popular de Flammarion, e em parte é um romance" (Le Bon 1908:1, imagem Le Bon 1).

²⁷Outra imprensa periódica na Grã-Bretanha, tal como *Cornhill Magazine*, *Illustrated London News* ou *Punch* (Cantor 2004:2) poderão também ter sido do conhecimento de Pessoa.

²⁸Moore 2004:2.

²⁹De Haeckel encontram-se na BpFP *Les Énigmes de l'univers*. Paris: C. Reinwald, Schleicher Frères, [1902], BpFP 1-64; *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*. Paris: C. Reinwald, Schleicher Frères, 1903, BpFP 5-16; *Les Merveilles de la Vie. Etudes de philosophie biologique pour servir de complément aux Énigmes de l'univers*. Paris: C. Reinwald, Schleicher Frères, [1904], BpFP 1-65; *Origine de l'homme*. Paris. C. Reinwald, Schleicher Frères, [s.d], BpFP 5-17.

³⁰Ludwig Büchner ou Louis Buchner, como surge na tradução francesa, irmão e editor póstumo de Georg Büchner, (de quem Pessoa possuía dois volumes na sua biblioteca), pertence, tal como Jakob Moleschott e Carl Vogt, a uma geração que emergiu em meados do século XIX e que pretendia rever a relação entre filosofia e ciência. Büchner tem

Énigmes de l'Univers de Haeckel que Pessoa refere, num dos seus diários pessoais,³¹ ter lido em Maio de 1906, foi um dos primeiros grandes *best-sellers* de divulgação científica, que esgotou a primeira tiragem (10.000 exemplares) só no espaço de alguns meses e cuja segunda edição (publicada no Outono de 1899) rendeu a venda de 100.000 livros num ano, é dos volumes mais anotados e com mais *marginalia* da BpFP.

As preocupações com o papel e a finalidade da literatura, e em geral de toda a cultura, numa época de rápidos progressos científicos, não ocuparam somente Pessoa mas praticamente todos os pensadores desta altura. Um dos primeiros escritos de um outro colega modernista, Paul Valéry, intitula-se *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), no qual o autor francês afirma o esbatimento dos limites epistemológicos das disciplinas (entrelaçando pintura, arquitectura, matemática, mecânica e física). Assim, numa época de rápidos progressos científicos, também a Literatura se questiona, pois a ciência penetra em todas as áreas e faz mudar, não só a imagem que se tem do mundo, como também a própria concepção que o homem tem de si próprio. A crença no progresso que caracteriza também esta época³² tem em vista essa utopia da descoberta da “verdade” acerca do homem e do mundo. É nesta linha de pensamento que deve ser entendida a afirmação de Gustave Le Bon em *L'Évolution de la matière* (1908)³³ que Pessoa sublinha: "L'homme moderne a perdu ses vieilles croyances et il demande maintenant à la science des doctrines nouvelles pour orienter ses pensées."³⁴

O próprio Pessoa, no conhecido texto em que alega que só "a variedade alargará o espírito" ("pela multiplicidade de interesses intelectuais")³⁵ refere que:

Um poeta que saiba o que são as coordenadas de Gauss tem mais probabilidades de escrever um bom soneto de amor do que um poeta que o não saiba. Nem há nisto mais que um paradoxo aparente.³⁶

em *Kraft und Stoff* de 1855 (que Pessoa possuía na tradução francesa *Force et matière ou principes de l'ordre naturel mis à la portée de tous*) o seu livro mais popular (em 1898 já tinha conhecido 19 edições), no qual se apresenta à imagem do *Naturphilosoph*. Na biblioteca de Pessoa consta ainda *L'Homme selon la Science. Son passé, son présent, son avenir ou d'on venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?* (BpFP 1-16).

³¹Pessoa leu ainda em Junho de 1906 o estudo de Child sobre este mesmo volume: *Root principles in rational and spiritual things. Including an examination of Haeckel's Riddle* (ver Pizarro 2007:48- 49).

³²O outro lado da medalha da crença no progresso serão as teorias da degeneração. Pizarro é um dos últimos críticos a abordar o interesse de Pessoa por estas teorias (ver *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*), apesar de na nossa opinião este tema ser muitas vezes sobrevalorizado e utilizado como explicação redutora para várias questões.

³³Este volume pertencente à "Bibliothèque de philosophie scientifique" da Flammarion e com a cota BpFP 1-81 no acervo pessoano, encontra-se, até ao livro IV, muito anotado e sublinhado, contendo inúmera *marginalia*.

³⁴Le Bon 1908:1 (imagem Le Bon 1).

³⁵O exemplo seria dado por Goethe: "Vemos a terceira em Goethe, que nem tinha a erudição de Milton nem a ultra-assimilação de Shakespeare, mas cuja variedade de interesses, abrangendo todas as artes e quase todas as ciências, compensava na universalidade o que perdia em profundidade ou absorção."

Numa época, na qual, segundo Gustave Le Bon, as especulações metafísicas de outrora já não impressionam ninguém: "Aujourd'hui les anciennes spéculations métaphysiques enfantées par nos rêves ont perdu tout prestige. Leur forme peut séduire encore, leurs arguments n'impressionnent plus les âmes",³⁷ só conceitos científicos concedem credibilidade a argumentos (até literários).

Segundo Manuela Parreira da Silva, que investigou o espólio pessoano na Biblioteca Nacional, o número de páginas que Pessoa dedica às ciências exactas (Matemática, Física, Química) é significativo. Parreira da Silva confirma a existência de fragmentos de uma obra intitulada "Geometria"³⁸ (pensada como uma espécie de introdução ao tema); de diálogos, nos quais encena a discussão sobre teorias químicas (de Lavoisier ou de Morley) ou de dimensões espaciais; ou ainda de tentativas de definições de conceitos como Ciência, Matemática, Aritmética, Álgebra, etc.³⁹ Esta investigadora refere, contudo, a dificuldade de aferir do real valor científico das suas observações, ou seja, destrinçar uma contribuição original de Pessoa. Na verdade, cremos que a forma como John Bagnell Bury se refere a Bernard le Bovier de Fontanelle (1657–1757) poderia ser perfeitamente aplicada ao caso de Pessoa: "No man of his day had more comprehensive view of all the sciences, though he made no original contributions to any" (a passagem encontra-se assinalada no volume).⁴⁰ Aqui tentaremos não tanto aferir do valor científico das observações e da contribuição original de Pessoa nos variados campos científicos⁴¹ (numa afirmação do génio pessoano) mas sim de que forma uma nova orientação epistemológica afim à revolução científica e certos conceitos provenientes das novas disciplinas científicas foram enformar toda a sua poética.

³⁶ "Um poeta que saiba o que são as coordenadas de Gauss tem mais probabilidades de escrever um bom soneto de amor do que um poeta que o não saiba. Nem há nisto mais que um paradoxo aparente. Um poeta que se deu ao trabalho de se interessar por uma abstrusão matemática tem em si o instinto da curiosidade intelectual, e quem tem em si o instinto da curiosidade intelectual colheu por certo, no decurso da sua experiência da vida, pormenores do amor e do sentimento superiores aos que poderia ter colhido quem não é capaz de se interessar senão pelo curso normal da vida que o afecta - a manjedoura do ofício e a arreata da submissão. Um é mais vivo que o outro pelo menos como poeta: de aí a relação subtil entre as coordenadas de Gauss e a Amaryllis do momento. Um é um homem que é poeta, o outro um animal que faz versos." (Pessoa 1994:131).

³⁷ Le Bon 1908:1 (imagem Le Bon 1).

³⁸ Segundo Manuela Parreira da Silva, para Álvaro de Campos a Geometria é fecunda para a Matemática e para o desenvolvimento das teorias de Einstein.

³⁹ Verbete "Ciência", Manuela Parreira da Silva (Cabral Martins 2008:161). As questões relacionadas com a numeralogia referidas aqui por Parreira da Silva não têm tanto que ver com a questão da Ciência mas sim com as áreas privilegiadas em Pessoas do Ocultismo e da Metafísica. A investigadora refere ainda um texto inédito intitulado "Teoria do Zero" (PI 417-418), no qual Pessoa conjuga as suas reflexões sobre a natureza do zero e do infinito com as especulações sobre o Ser e o Não-Ser e sobre a Verdade e o Desconhecido.

⁴⁰ Bury 1920:112 (imagem Bury 2).

⁴¹ Um dos aspectos que nos parece ser dos mais originais nos escritos teóricos pessoanos é o que provém do seu interesse pelas investigações da neuropsicologia na altura. Pessoa antecipa, por vezes, tal como com a questão da "sensação", certas vertentes da neuropsicologia relacionadas com o estudo das emoções.

A noção de objectividade,⁴² por exemplo, é um conceito não só recorrente mas muito caro a Pessoa. Num dos seus ensaios sobre o Drama refere Pessoa que "para muitos de nós, bastará o gosto, ou senso estético, para o determinar; esse, porém, não é um princípio objectivo, nem podemos cientificamente propor a outrem que aceite o nosso gosto por critério com que ele aprecie." Desde o início do século XIX que se assume que o método científico deveria trazer mais certezas: segundo Huxley, a ciência estaria a ensinar ao mundo que o tribunal de última instância é a objectividade através da observação e da experimentação (e não o monopólio da “verdade” da Igreja que reclamava para si, até então, a supremacia – também - cultural). Nas palavras de Pessoa espelha-se a aspiração de unir Literatura e Ciência, a vontade de trazer esta mais-valia para o drama, que se traduzirá, segundo Pessoa, em várias inovações no campo dramático.⁴³

Para o poeta que se dizia movido pela filosofia,⁴⁴ também a prática da filosofia ia de mãos dadas com as ciências naturais,⁴⁵ tal como Haeckel apresentou a questão em *As Maravilhas da Vida*, lutando contra o alargamento do fosso que separa as ciências naturais da filosofia: "Toute science de la nature est de la philosophie et toute vraie philosophie est une science naturelle."⁴⁶ Para ser um filósofo no século XIX, Ferdinand Tönnies, defensor da unidade de todas as ciências, acreditava que se tinha que abraçar o mundo da ciência. Segundo vários autores, tal como Émile Boutroux, a Filosofia seria a ciência da sistematização das ciências.⁴⁷ Esta ideia é, mais tarde, desenvolvida pelo próprio Pessoa:

⁴²Hoje, a noção de objectividade é criticada por parte da comunidade histórico-científica, dada a convicção de que as nossas grandes referências epistemológicas, tal como a demonstração, a experimentação, ou mais especificamente o que os anglo-saxónicos designam de *the evidence* - a evidência e a objectividade -, estiveram sempre sujeitas a coordenadas socio-culturais, ou seja, a transformações históricas. Por outras palavras: a noção de objectividade só poderá ser entendida num contexto intelectual socio-histórico, porque o próprio “método” também é uma construção histórica (Barona/Moscoso/Pimentel 2003:9).

⁴³Ver "O drama, como todo objectivo", capítulo 5.

⁴⁴As leituras de Pessoa de que "in another sense, and in the best sense, Aeschylus and Dante and Shakespeare are philosophers ; but that which a poet as a poet has, and a philosopher as a philosopher has not is verse" (Blackie 1917: 2, imagem Blackie 1) encontrarão eco na afirmação de Pessoa de que seria um poeta movido pela filosofia e não um filósofo com faculdades poéticas.

⁴⁵A aspiração de alguns autores, tal como Gustave Le Bon é que "la science et la philosophie jadis si distincts tendent à se fusionner entièrement. Ce ne seront bientôt plus deux choses différents mais une seule et même chose." (Le Bon 1908:2, imagem Le Bon 2). No início do capítulo I de um outro volume de Le Bon que também faz parte da BpFP, *L'Évolution des forces* (1908b), o autor introduz uma questão interessante: alguns anos antes um filósofo – tal como o autor o entende, ou melhor, como na altura era entendido-, seria alguém que se dedicaria ao estudo da psicologia, política ou história, dado o estudo de temas de contornos um pouco vagos, as conclusões um pouco incertas. Por outro lado, o autor constataria um grande contraste quando folheava uma obra de ciências físicas pela clareza de definições, pela exactidão de demonstrações e pela precisão das experiências (Le Bon 1908:1, imagem Le Bon 1).

⁴⁶Haeckel 1904:7 (imagem Haeckel 1). Pessoa assinala a passagem, na qual Émile Boutroux refere as tentativas de Haeckel em ligar ciência e filosofia: "L'intention de Haeckel est, visiblement, de concevoir l'expérience scientifique et l'interprétation philosophique comme n'étant, au fond, qu'un seul et même travail de l'intelligence. Il cite les vers où Schiller exhorte savants et philosophes à unir leurs efforts au lieu de les diviser" (Boutroux 1911: 140-1, imagem Boutroux 3).

⁴⁷Boutroux 1911: 67, imagem Boutroux 1.

Se há um assunto eminentemente filosófico é a classificação das ciências. Pertence à filosofia e a nenhuma outra ciência.

É só no ponto de vista mais genérico que podemos classificar as ciências. Quando a classificação é para um certo fim, quer prático, quer científico, há-de ser necessariamente arbitrária (filosoficamente) e variável com o fim para que é feita.⁴⁸

2.2. Formação e interesses científicos

O interesse em Pessoa pelas ciências parece ter surgido ainda em idade muito precoce (ao contrário de outros autores, tal como Nietzsche, cujo interesse pelas ciências naturais surgiu relativamente tarde).⁴⁹ Os estudos de Pessoa na Durban High School (na qual ingressa a 7 de Abril de 1899), compreendem Francês, Latim e, obviamente, Inglês, e ainda Geometria (disciplina na qual se destaca), Álgebra, Aritmética e Trigonometria.⁵⁰ Num horário relativo ao ano lectivo de 1899,⁵¹ que se encontra afixado no livro de William Smith *Principia latina: part I: a first latin course: comprehending grammar, delectus, and exercise book, with vocabularies: for the use of the lower forms in public and private schools* que reside na BpFP, verificamos que para além de algumas das disciplina já referidas, Pessoa tem, pelo menos neste ano lectivo, a disciplina de Ciência (*Science*) três vezes por semana.

Ainda durante o período de Durban, consta do caderno R de Pessoa um conto sem título, datado de 1903, sobre a obsessão de um jovem por inovações científicas⁵² (os elementos autobiográficos são óbvios). Posterior a esta ficção⁵³ parece ser *The Case of the Science Master*⁵⁴ que Pessoa ainda tenta reformular quando chega a Lisboa.⁵⁵ A atribuição da autoria não é clara:

⁴⁸Pessoa 1993b:155.

⁴⁹Do currículo escolar de Schulpforta não faziam parte as Ciências Naturais, dada a tónica nos Estudos clássicos. Excepção constituía a Matemática (na qual Nietzsche era pouco talentoso) e duas horas de Física semanais nos seus dois últimos anos escolares. Nietzsche lamentaria mais tarde esta lacuna na sua educação (Brobjer 2004: 24-25).

⁵⁰Severino 1983: 43-67.

⁵¹Alexandrino Severino fornece a transcrição do horário em *Fernando Pessoa na África do Sul* mas, por lapso, refere como autor do livro John Murray, quando, na verdade, se trata aqui do nome da editora.

⁵²Pizarro 2007:17-18.

⁵³Datado de 1903 ou 1904 por Pizarro (Pizarro 2007:27) e de 1906-1907 por Gianluca Miraglia (Miraglia 1988:2-3).

⁵⁴Conto policial atribuído a Horace James Faber com base no manuscrito E3/279-D2-42, no qual figura o título e autoria do conto (*Ibid.*).

⁵⁵Pizarro 2007:29.

Horace James Faber, Charles Robert Anon ou Quaresma?⁵⁶Anon possui um outro texto, em inglês, "On the limits of Science", no qual se interroga sobre os limites da ciência.⁵⁷

Em *The Case of the Science Master*, apesar de, na verdade, se narrar um mistério, o título remete para um mestre de ciências e matéria de análise é a classificação dos tipos humanos, segundo o seu temperamento.⁵⁸Esta classificação constitui o ponto de partida para analisar o crime do professor de Ciências e para descobrir o assassino através do método positivo.⁵⁹Esta ligação entre o método experimental e o espírito detetivesco é ainda patente numa outra ficção: *The Case of the Quadratic Equation* (segundo Pizarro, escrito provavelmente já durante a frequência do Curso Superior de Letras).⁶⁰

Há que ressaltar, contudo, que o interesse de Pessoa por temáticas científicas não passa unicamente pela sua potencialidade literária, ou, como pretende Pizarro, "localizar as possibilidades narrativas de algumas "micro" teorias e explorá-las de maneira ficcional".⁶¹O interesse de Pessoa insere-se, sim, num quadrante muito mais abrangente: o do Conhecimento.⁶² Daí que, para além de ficções desta natureza, existam no acervo pessoano textos mais teóricos com reflexões relativas ao mundo da ciência. Tanto uns como outros são, por vezes, atribuídos a heterónimos, tal como acontece com António Mora, um neopagão, que preconiza que "a única força verdadeira e segura do mundo moderno é a ciência positiva. A ciência objectiva – eis o novo elemento de equilíbrio da subjectividade liberta, que entrou no mundo. Para se tornar um princípio deveras preponderante falta à ciência que saia na verdade dos laboratórios e das cátedras, e se humanize."⁶³É também um outro heterónimo ligado às questões da ciência, mais precisamente às

⁵⁶O suporte é uma folha de papel pautada com corte irregular em duas margens e inclui identificação dos espaços em inglês e exercícios de caligrafia com repetição de palavras e de assinaturas de «Horace James Faber», «Charles Robert Anon» e «F.A.N. Pessoa»; no verso, assinatura de Horace James Faber e a de Charles Robert Anon, repetida, BNP E3/279-D2-40v (Miraglia 1988:2-3). Teresa Rita Lopes publica uma lista inédita de Quaresma em 1990, na qual o "Case of the Science Master" aparece no primeiro lugar de uma lista com o título "Tales of a reasoner" que surge com um ponto de interrogação (Lopes 1990:259).

⁵⁷*Ibid.p.* 181-182.

⁵⁸Ver questão do temperamento mais à frente neste capítulo.

⁵⁹Pizarro 2007:29.

⁶⁰"QUARESMA, DECIFRADOR. 1. Introdução. 2. O Caso do Quarto Fechado. 3. O Pergaminho Roubado. 4. O Desaparecimento do Dr. Reis Dorez. 5. O Roubo na Rua dos Capelistas. 6. A Morte do Sr. Arnott. 7. O Caso da Janela Estreita. one per month. ? Case of the Science Master. ? Quadratic Equation.? Cifra Witteral.? Murder in 3rd Floor." (Lopes 1990:261); "Horace James Faber, TALES OF A REASONER (?)1. Case of the Science Master. 2. Case of the Stolen Document. 3. Case of the Holloway Code. 4. Case of Mr. Arnott. 5. Case of the Quadratic Equation. 6. s.d." (Lopes 1990: 259).

⁶¹Ver Pizarro 2007:38.

⁶²Valéry sugere no seu ensaio sobre *Eureka* de Poe que o mundo moderno necessita de um poeta que iria buscar o seu material às ciências: "Nous n'avons point chez nous des poètes de la connaissance. Peut-être avons-nous un sentiment si marqué de la distinction des genres, c'est-à-dire de l'indépendance des divers mouvements de l'esprit, que nous ne souffrons point les ouvrages qui les combinent. Nous ne savons pas faire chanter ce qui peut se passer de chant." (Valéry 1957a: 856).

⁶³Pessoa 1966:272.

ciências psicológicas, Alexander Search,⁶⁴ que tece várias críticas a Ernst Haeckel,⁶⁵ um dos autores mais entusiasticamente lidos por Pessoa. Na opinião de Manuela Parreira da Silva "é, sobretudo, em Ricardo Reis, um assumido e „humilde servo da ciência“, que encontramos a defesa acérrima da sua acção libertadora e disciplinadora, „única força intelectual moderna [...] capaz de se opor ao ensimesmamento cristão e romântico“, já que, como preconiza, „entre os homens cultos, a Ciência substituirá a religião“ e a educação científica libertará o ser humano da irracionalidade, pois „só podemos ter por verdadeiro aquilo que nos é possível *verificar*.“⁶⁶

É de ter, no entanto, em atenção que o alcance das leituras científicas de Pessoa é muito maior do que o reproduzido nos textos dos heterónimos que se interessavam por questões relacionadas com a ciência. Tal como na poética pessoana em geral, há que contextualizar as posições dos heterónimos no universo textual pessoano que não têm, naturalmente, que ser coincidentes com a do próprio Pessoa.⁶⁷ Os heterónimos pessoanos tentam abarcar não só "toda uma literatura", mas nas posições diversas sobre ciência que representam também o próprio mundo da ciência. No caso de Nietzsche, por exemplo, as aparentes contradições no que concerne à questão da ciência – sendo um grande crítico do espírito científico moderno, exprime também, por sua vez, a sua admiração pelo método científico, em geral, e por várias disciplinas científicas - as suas críticas expõem as limitações das ciências naturais enquanto disciplinas⁶⁸ e por outro lado, e cremos que aqui residem as maiores semelhanças com Pessoa, se olharmos atentamente para o contexto histórico de Nietzsche constatámos as várias perspectivas, no final do século XIX, sobre a revolução científica em curso, sendo algumas delas apologistas da ciência e outras extremamente cépticas.⁶⁹

⁶⁴A rubrica de Alexander Search encontra-se presente em alguns volumes da BpFP, como se Pessoa quisesse “nomear” certos temas presentes no acervo. Exemplo de volumes atribuídos a Search são *Os neurasthenicos. Esboco d’um estudo medico e philosophico* de José Caetano de Sousa Lacerda (1895, BpFP 1-79); *Les bases anatomo-physiologiques de la psychologie. Le système nerveux et les organes des sens* de Ernest Baltus (1903, BpFP 1-5, A e B); *Le Positivisme* de Georges Cantecor (1904, BpFP 1-18).

⁶⁵Pizarro 2007:49.

⁶⁶Parreira da Silva 2008: 161-162.

⁶⁷Estas leituras não representam meros jogos heterónimicos mas sim interesses de fundo de Pessoa que, no jogo argumentatório das perspectivas possíveis sobre o tema em questão, “cede” estes interesses, nalguns casos, aos heterónimos.

⁶⁸Moore 2004:14.

⁶⁹Nietzsche tanto representa a escola de pensamento darwinista como a anti-darwinista. A leitura de muitos livros sobre diferentes aspectos do darwinismo, muito deles críticos, fá-lo ter uma visão mais hostil sobre o darwinismo a partir de certa altura. Mas mais do que uma predisposição à crítica do darwinismo, fazem antever um espírito crítico (Brobjer 2004:23-24).

2.2.1. Biblioteca particular de Pessoa

A biblioteca particular de Fernando Pessoa (BpFP) configura um testemunho imprescindível para uma biografia intelectual do autor⁷⁰ e constitui material muito importante ainda a desbravar. As leituras de Pessoa foram, durante muito tempo, se não votadas ao esquecimento, relativizadas e reduzidas ao que o filólogo Mazzino Montinari, no seu incansável trabalho no espólio de Friedrich Nietzsche, designou de ligações “ideais”:

Um capítulo que (...) ainda tem de ser escrito, é o relativo às leituras de Nietzsche. A literatura de “culto” sobre Nietzsche, que começou com Gast, não queria utilizar estas fontes valiosas para não “empobrecer” Nietzsche; a crítica “filosófica” (Löwith – Jaspers? – Heidegger) achava-as menos relevantes do que do que determinadas ligações “ideais”, que descobria em Nietzsche-Hölderlin-Hegel- etc, etc.⁷¹

Também Pessoa foi reduzido às “ligações” mais imediatas - no seu caso, as da tradição anglo-saxónica (Whitman ou Browning), pois à primeira geração de pessoanos careceu de uma abordagem necessariamente interdisciplinar para a análise do acervo, optando por relevar antes outros aspectos que, na sua perspectiva, engrandecessem Pessoa, descobrindo, assim, as tais ligações “ideais”.⁷² Através da análise dos livros que Pessoa leu (e não de análise de meras listas de livros ou dos jogos heterónimos que se refletem igualmente na biblioteca),⁷³ chega-se à conclusão que autores que se pensavam longe ou até nos antípodas do autor modernista afinal sempre lhe foram muito próximos (Goethe é um destes exemplos, tal como iremos ver mais à frente).

Fernando Pessoa mobiliza referências teóricas e estético-literárias de grande elevação em grande parte por estar a par das discussões mais importantes relativas às diferentes áreas do saber no espaço europeu, constituindo, por esta razão, uma absoluta excepção no panorama intelectual português do início do séc. XX. Não é de estranhar, por isso, que a própria crítica, nomeadamente a primeira geração de pessoanos (mas que influenciou todas as posteriores), não obstante os

⁷⁰Yvette Centeno chama já à atenção no 1.º Congresso de Estudos Pessoaanos, em 1978, para a importância do estudo do acervo da biblioteca pessoal de Pessoa (ver Centeno 1979).

⁷¹25 de Junho de 1966, tradução nossa in Campioni / D'Iorio 2003: 17.

⁷²Ver capítulo 4 relativo a *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*.

⁷³Apesar de úteis ou curiosas, as análises de meras listas de livros ou dos jogos heterónimos que se refletem igualmente na biblioteca, tal como apresentadas por alguns estudiosos de Pessoa, não conduzem a linhas de investigação particularmente frutuosas.

méritos que se lhes tem obviamente que reconhecer, não conseguiram “encaixar” estas leituras e conceitos nas grelhas de interpretação da obra pessoana.

Embora notoriamente reservado quanto às suas dívidas intelectuais e de observações mais críticas em relação a uma cultura enciclopédica (nas quais se incluem versos como "Ai que prazer/ Não cumprir um dever,/ Ter um livro para ler/ E não o fazer!/ Ler é maçada,/ Estudar é nada."), Pessoa era, na verdade, um leitor voraz, estando a sua produção literária profundamente impregnada pelas obras que leu.⁷⁴ E com excepção das referências anglo-saxónicas mais óbvias, ainda muito está por dizer sobre as influências de outros autores em Pessoa.⁷⁵

O autor, que é em primeira instância leitor e intérprete antes de ser produtor de sentido(s), permite-nos, através do testemunho material dos seus livros pessoais aceder ao espaço de diálogo com o seu tempo e, assim, à dimensão da génese literária. Através deste material (e também da *marginalia* viva nos volumes) e do estudo das interrelações entre leituras e produção posterior é possível indagar o processo de transposição (o estatuto intertextual da sua produção), o que recupera ou recusa explícita ou implicitamente, e comprovar o alto grau de porosidade do sujeito filosófico, ou seja, deixar antever a face (ainda muito desconhecida) de Pessoa enquanto leitor.

A biblioteca privada de Pessoa - BpFP - soma na sua totalidade 1279 títulos, que se encontram divididos pela Casa Fernando Pessoa (1058 volumes), pelo espólio na posse dos herdeiros Manuela Nogueira e Luís Rosa (145 volumes) e Biblioteca Nacional de Portugal (76 volumes). Apesar de Pessoa ter certamente efectuado muito mais leituras para além das que dispomos hoje no seu acervo,⁷⁶ este material é altamente rico em indicações e podemos seguramente partir do pressuposto que Pessoa, apesar de ter vendido muitos volumes que possuía, terá mantido na sua biblioteca pessoal os que, por diversas razões, considerava imprescindíveis. Por outro lado, os volumes de que dispomos na biblioteca pessoal relevam as tendências teóricas que interessavam a Pessoa (nas quais a reflexão crítica sobre o Drama também se inclui).⁷⁷

⁷⁴Praticamente metade da biblioteca é composta por títulos ingleses, em francês são cerca de 300 volumes, em espanhol 20, em latim 3, italiano 3, grego 2 e alemão um volume (Ferrari 2009:161). Apenas uma quarta parte da biblioteca é em português e destes, a maior parte são ofertas (tal como Manuel Anselmo - 2 volumes - ou Artur Augusto - 2 volumes) que parecem não ter merecido grande atenção de Pessoa, dado quase a totalidade dos volumes não se encontrarem muito manuseados ou por vezes nem terem mesmo as páginas abertas. O total de livros oferecidos por autores portugueses e que parecem não ter sido alvo de grande (ou nenhuma) atenção por Pessoa perfaz mais de cinquenta volumes.

⁷⁵Objectivo desta investigação não será tanto um estudo de influências ou de fontes mas sim uma reconstituição de um contexto intelectual mais vasto para uma melhor compreensão das práticas intelectuais de uma época.

⁷⁶A questão de Pessoa, frequentador de bibliotecas, torna necessária a diferenciação entre “biblioteca pessoal” e “biblioteca ideal” (conceito de Mazzino Montinari), ver a este respeito Gago 2009.

⁷⁷O facto de Pessoa, por um lado, ter vendido muitos dos livros da sua biblioteca pessoal e, por outro, ser leitor assíduo de bibliotecas obriga o investigador a alargar o escopo do seu estudo. Um exemplo é William James, autor que não se encontra presente na BpFP mas que, à época de Pessoa, já contava com 9 títulos na Biblioteca Nacional de Lisboa. Quatro destes mais de quinze volumes pertenciam à "Bibliothèque de philosophie scientifique" da casa editorial Flammarion, colecção que conta com inúmeros volumes na BpFP. Na outra colecção que também está muito

O trabalho de digitalização efectuado em 2008/09⁷⁸ colocou a BpFP *on-line* no site da Casa Fernando Pessoa foi um importante passo para a perenidade deste importante acervo da cultura europeia dos séculos XIX e XX. A BpFP contém exemplares raríssimos que não são, seguramente, só de interesse para pessoanos e a digitalização permite ao acervo uma vida para além do frágil suporte de papel.

Para um melhor entendimento da BpFP há que ter, em primeiro lugar, a consciência que esta biblioteca deve ser valorizada pelo que é: há que destrinçar a biblioteca material (o que existe hoje), a biblioteca virtual (uma tentativa de reconstituição do que a biblioteca poderia ter sido um dia) e o que Mazzino Montinari denominou de “biblioteca ideal”, que abrangeria todo o universo de leituras,⁷⁹ mesmo fora do corpo da biblioteca pessoal e que teria em vista a situação ideal de uma reconstituição de todo o corpus textual que o autor teria percorrido e que teria influenciado a sua produção textual.

As dificuldades inerentes ao estudo da biblioteca pessoal de Fernando Pessoa prendem-se com o facto de determinadas problemáticas serem abordadas em títulos que, à primeira vista, não têm que ver, necessariamente, com o tema em questão. É necessário, assim, ter em atenção, que no início do século XX, o entrosamento entre disciplinas – Física, Biologia, Literatura, Sociologia, etc - era a normalidade, dada a explosão de interesses e o diálogo aberto entre os vários ramos científicos. Tal conduz, assim, a um problema de fundo nesta classificação por classes,⁸⁰ que se prende com três questões: 1) o facto de certos títulos (ou até índices) de volumes poderem ser enganosos, pois apontam numa direcção temática quando os conteúdos principais são outros, 2) os temas procurados pelo investigador encontrarem-se, por vezes, em volumes não muito apelativos para o leitor de hoje, dado a especialidade do tema ou 3) por serem simplesmente de

presente na BpFP, "Bibliothèque de philosophie contemporaine" da Félix Alcan, existem igualmente volumes de e sobre a obra de William James. Há que ter, também, em atenção a bibliografia de certos autores que se encontram na sua biblioteca (bibliografia esta que foi muitas vezes estudada por Pessoa, como o demonstram muitos volumes da BpFP), pois é muito provável que Pessoa tenha lido mais de um só livro de um autor. Tal, por exemplo, como acontece com Émile Faguet, conhecido sobretudo pelos seus inúmeros estudos sobre o género dramático (*Drame ancien; drame moderne*, 1909; *Propos de théâtre. La morale au théâtre--Aristophane--Sophocle--Théâtre indien--Shakspeare--Corneille--Molière--Racine--Racine et Sarcey*, 1903; *La tragédie française au XVI^e siècle (1550-1600)*, 1894; *Seizième siècle; études littéraires*, 1898; *Histoire de la littérature française*, 1900), mas cujo volume que se encontra na BpFP, *Dixneuvième siècle. Études littéraires*, não versa especialmente sobre o género dramático.

⁷⁸O projecto de digitalização da BpFP, levado a cabo por vários voluntários, cujo denominador comum era a admiração por Pessoa, foi coordenado por Patricio Ferrari e Jerónimo Pizarro.

⁷⁹Há registos de listas de livros que pretendia consultar ou comprar (ou até vender) e indicações sobre leituras efectuadas e *marginalia* mas ainda não existe uma sistematização das indicações tal como as que encontramos no volume sobre a biblioteca privada de Friedrich Nietzsche residente na biblioteca Anna Amalia em Weimar, *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Este volume vem, deste modo, facilitar a informação sobre a qualidade da *marginalia* na biblioteca de Nietzsche (referindo quais as páginas dos volumes com «vestígios de leitura»), permitindo também um estudo mais aprofundado dos paralelos com outros autores, nomeadamente os pontos de intercepção nas leituras de ambos.

⁸⁰Há vários volumes que residem na classe errada, não tendo esses lapsos sido corrigidos nas últimas publicações relativas à BpFP, o que prolongará durante algum tempo este *handicap*.

difícil classificação em só uma das dez classes da BpFP. Pelo que o único caminho que se afigura viável para o investigador será o de inevitavelmente ter de mergulhar no universo de leituras de Pessoa, conhecer o “miolo” e não unicamente os títulos dos livros.

Uma outra questão a relevar é a dos vestígios deixados pelo autor – a *marginalia* – nos volumes da biblioteca. A *marginalia* em Pessoa, tal como em outros autores, são textos mais ou menos longos, comportando não só notas de leitura mas também outras produções textuais que não têm de estar necessariamente relacionados com o tema do volume, tais como poemas, aforismos, projectos de ensaios ou mesmo até ensaios propriamente ditos. A extensa *marginalia* que encontramos nos volumes da biblioteca é notoriamente imprescindível para compreender a «intensidade» e a perspectiva da leitura do autor. Mas para situar a relevância da *marginalia* na Biblioteca pessoal Fernando Pessoa, é necessário, em primeira linha, a análise do conteúdo dos volumes em questão (que vai muito para além de uma mera datação de leituras).

Pelos motivos aduzidos, torna-se, assim, óbvia, a importância do estudo do “miolo” do acervo de leituras de Pessoa. Só examinando os *stimuli* de Pessoa é que poderemos entender com a profundidade necessária os temas e as questões para as quais os seus escritos (*marginalia* inclusive) são resposta. Desta forma, as linhas de investigação que, para além de mais estimulantes, serão mais bem consolidadas, podendo apresentar resultados mais profícuos - pese embora o alto grau de dificuldade da tarefa - são as que estão ligadas a um trabalho arqueológico que consiga reconstituir o trilho de alguns conceitos disseminados pela sua obra e que remetem para as leituras que Pessoa efectuou. Estas leituras abarcam todas as novas disciplinas científicas à época, que vão desde a Psicologia experimental às teorias evolucionistas, passando pela Termodinâmica e pela Física, e que lhe providenciaram não só novas ideias e teorias que ele explorou nos seus escritos mais teóricos mas também conceitos, ideias, imagens e metáforas que se encontram disseminados pelo seu universo textual (tal como a insistência no conceito de “instinto”).

A partir deste acervo é possível reconstruir indicações bibliográficas esbatidas ou esquecidas com o tempo e fazer reaparecer polémicas esquecidas, reconstituindo, assim, um contexto intelectual mais vasto, e permitindo um diálogo, por vezes inesperado, com áreas específicas do interesse dos autores. Tal como, por exemplo, a questão de uma formação científica mais específica em Pessoa: a quantidade de volumes especializados denota uma reflexão mais profunda relativamente a temáticas de ciências naturais do que esperaríamos num poeta. Um filão comum a quase todo o acervo da BpFP é a explosão científica dos séculos XIX e XX. Tal como William Hirsch refere no prefácio a *Genius and Degeneration: a psychological study* (que Pessoa

deverá ter lido antes de 1916):⁸¹"It is a special trait of recent times, that science, particularly the natural sciences, have assumed an international character."⁸²Poderíamos, assim, avançar que as leituras científicas de Pessoa representam pelo menos 10% da biblioteca (tal como, curiosamente, também, no caso de Nietzsche), mas a verdade é que esta contabilidade é relativamente difícil de se fazer pela permeabilidade entre a Literatura e a Filosofia e as novas disciplinas científicas. Desta forma, apesar de na BpFP, como não poderia deixar de ser, a questão incontornável ser a Literatura, esta aparece, no entanto, confrontada com temas vários: o positivismo científico, as filosofias da História, a filosofia das ciências, a Psicologia experimental, etc. Em *The idea of progress. An inquiry into its origin and growth* de John Bagnell Bury, Pessoa assinala a passagem, na qual se refere a originalidade da influência de Bernard le Bovier de Fontanelle (1657–1757) no desenvolvimento da ciência moderna e que passa exactamente por uma ideia de interdisciplinaridade: "but he seems to have been original in introducing the fruitful idea of the sciences as confederate and intimately interconnected; not forming a number of isolated domains, as hitherto, but constituting a system in which the advance of one will contribute to the advances of the others."⁸³

Em suma, para um melhor entendimento da BpFP, terá que haver, sobretudo, uma maior compreensão das práticas intelectuais de uma época que exige, necessariamente, uma abordagem transdisciplinar. Pouco antes do seu falecimento, Mazzino Montinari anota um comentário e quem melhor que o precursor dos estudos da biblioteca de Nietzsche para sumarizar toda a questão?

Qual é a finalidade do trabalho com a biblioteca de Nietzsche? Para fazer a ponte com a cultura do seu tempo – a sua originalidade não sai minimamente ferida –, trata-se de reconstruir uma atmosfera homogênea, que era comum a todos os que, na Europa de então, viviam, trabalhavam e pensavam. A investigação da biblioteca de Nietzsche não serve só para penetrar melhor em Nietzsche, mas mais do que isso, para sair dele de forma a conseguir uma perspectiva dos contextos gerais na história da filosofia, da política, da literatura e da Sociedade. (tradução nossa)⁸⁴

⁸¹Este é um dos muitos volumes rubricados com "F. Nogueira Pessoa", rubrica esta que terá sido utilizada por Pessoa até 1916, tal como relata a 4 de Setembro do mesmo ano a Armando Côrtes-Rodrigues. Tendo em vista a publicação de *English Poems* em Inglaterra, Pessoa decide deixar cair o circunflexo no seu nome em 1916: "Como (...) vou publicar umas coisas em inglês, acho melhor desadaptar-me do inútil ^, que prejudica o nome cosmopolitamente." (Pessoa 1999^a: 220).

⁸²Hirsch 1897: v (imagem Hirsch 1).

⁸³Bury 1920:112 (imagem Bury 2).

⁸⁴Campioni 2003:11-12.

2.3. As Ciências Naturais

Emil du Bois-Reymond (1818-1896), médico que se destacou na Fisiologia experimental e figura de proa da *intelligentsia* europeia da segunda metade do século XIX, proclama as Ciências Naturais como órgão absoluto da Cultura. Tal posição prende-se, em grande parte, com a controvérsia que domina o debate intelectual da segunda metade do século XIX: a teoria da evolução das espécies pelo processo de selecção natural de Charles Darwin, que, para citar Huxley, fez implodir as ideias que existiam até então sobre o lugar do homem na natureza. Pelo impacto nas mais variadas áreas, a teoria evolucionista fica para a história como um caso paradigmático da forma como uma teoria biológica foi integrada em debates culturais mais abrangentes. Encontrando eco nas Ciências sociais e humanas, o darwinismo vai proporcionar uma nova base para modelos sócio-culturais (a natureza, a sociedade e a cultura estariam sujeitas às mesmas leis universais). Como tal, para Pessoa, assim como para inúmeros outros autores,⁸⁵ o darwinismo não era, somente, uma nova teoria provinda das Ciências Naturais, mas sim o fundamento para toda uma nova *Weltanschauung*, base para inovadoras teorizações sociais e estéticas.

Também *Lyrisme, Épopée, Drame. Une loi de l'histoire littéraire expliquée par l'évolution générale* (1911) de Ernest Bovet, que Pessoa leu atentamente, tenta aplicar à literatura a lei darwinista da evolução⁸⁶ e explicar o complexo processo de transformação dos géneros⁸⁷ recorrendo a modelos enformados, igualmente, por uma dimensão teleológica.⁸⁸ Segundo Gérard

⁸⁵Nos últimos anos começaram a surgir alguns estudos sobre o impacto do evolucionismo no pensamento de vários autores modernistas. Sobre Nietzsche, por exemplo, destaca-se o importante estudo de Thomas Brobjer e Gregory Moore: *Nietzsche and Science*. Aldershot: Ashgate, 2004. Os autores descrevem a importância do evolucionismo no pensamento nietzschiano da seguinte forma: "Darwinism – or more precisely, evolutionism – represents an important general background for Nietzsche's thought. Some aspects of Nietzsche's philosophy – such as his view of development, progress and history, as well as his concepts of the will to power and the *Übermensch* – cannot be fully understood without taking into account his attitude towards Darwinism. Yet Darwinism was not just a backdrop to Nietzsche's thinking, it also constituted a theory and a world-view which Nietzsche directly discussed and criticized." (Moore/Brobjer 2004:22)

⁸⁶Um outro volume determinante na época é *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890) de Ferdinand Brunetière (1849 –1906). Brunetière interessa-se pelo que designa de “diferenciação progressiva” dos géneros, que examina graças a uma analogia com o modelo darwinista de evolução da natureza viva e das suas espécies.

⁸⁷Bovet não projecta o princípio evolutivo sobre as eras mas somente sobre os períodos (Genette 1979: 61): tenta verificar as suas leis sobre a literatura francesa, que contém três destes ciclos. Na era feudal e católica teria tido os três ciclos: das origens ao início do século XII, o lirismo; de 1100 a cerca de 1328 a epopeia; de 1328 a cerca de 1520 o drama; o segundo ciclo, a era da realeza absoluta: de 1520 a 1610, o lirismo, de 1610 a 1715, a epopeia; de 1715 à Revolução, o drama; o terceiro ciclo: a era das nacionalidades e das democracias: da revolução a 1840, o lirismo; de 1840 a 1885, a epopeia; de 1885 a 1910 o drama.

⁸⁸"Enfin, en recherchant les rapports de cette évolution littéraire avec l'histoire politique et sociale, en remontant aux périodes plus anciennes, en étudiant de ce point de vue d'autres littératures encore, je vis se dessiner peu à peu la loi universelle et logique que les pages suivantes vont exposer." (Bovet 1911:7, imagem Bovet 5, passagem assinalada por Pessoa).

Genette, para "Bovet (...) les trois "grands genres" ne sont pas de simples formes (...) mais "trois modes essentiels de concevoir la vie et l'univers", qui répondent à trois âges de l'évolution, aussi bien ontogénétique que phylogénétique".⁸⁹

Pessoa tem, desde muito cedo, contacto com as ideias darwinistas. Em 1906, Pessoa assinala que teria lido *Les Énigmes de l'Univers* de Ernest Haeckel (dos volumes mais anotados da BpFP), *Root-principles and Spiritual Things* (1905), o volume de Thomas Child que analisa aquele volume de Haeckel e ainda *Le Darwinisme* (1904) de Émile Ferrière. Em 1907 lê ainda *Anthropogénie* de Ernest Haeckel e antes de 1916 *The Clue to the Ages. Part I: Creation by principle* (1897) de Ernest Hudson Page.⁹⁰

Na BpFP, as referências às teorias evolucionistas estão presentes em, pelo menos, metade dos volumes da biblioteca, dado o impacto destas ideias em todas as áreas e o esbatimento dos limites epistemológicos entre disciplinas. Para além da obra referida de Darwin no original – *On the origin of species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle for life* (1903) -e na sua tradução francesa - *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature* (1906) -, Pessoa possuía, ainda, de Darwin *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (1874). Outros volumes directamente relacionados com a teoria darwinista na BpFP são, por exemplo, *Le Darwinisme* de Émile Ferrière ou *Recent progress in the study of variation, heredity and evolution* (1907) de Robert Heath Lock, visando as objecções de Spencer às teorias de Lamarck e de Darwin.

A popularidade do filósofo inglês Herbert Spencer, nesta época, baseava-se na forma como conjugava o positivismo comteano, o utilitarismo e as teorias evolucionistas. À semelhança de muitos outros pensadores da sua época - tal como Friedrich Nietzsche -, ⁹¹também Pessoa foi certamente influenciado por Herbert Spencer (no que diz respeito à recepção de Nietzsche, Pessoa foi definitivamente influenciado por Spencer).⁹²Na sua biblioteca constam *The Man versus the State* e *Seven Essays selected from the Works of Herbert Spencer* e obras referentes a Spencer são várias: *Modern humanists: sociological studies of Carlyle, Mill, Emerson, Arnold, Ruskin and Spencer* de John M. Robertson; *The life and letters of Herbert Spencer* de David Duncan; *An introduction to the philosophy of Herbert Spencer* de William Henry Hudson. Outras referências a Spencer encontram-se, ainda, disseminadas por vários volumes.⁹³

⁸⁹Genette 1979:61.

⁹⁰Volume rubricado com "Fernando Pessoa".

⁹¹De acordo com os registos nos cadernos de Nietzsche, Spencer parece ter sido uma influência crucial no início dos anos 1880. Nietzsche comprou em 1875 e em 1880 dois livros de Herbert Spencer: respectivamente, os dois volumes de *Introduction to the Study of Sociology* (1873, publicado em alemão como *Einleitung in das Studium der Sociologie*, 1875) *Data of Ethics* (1879, em alemão *Die Thaten der Ethik*, 1879), (Moore/Brobjer 2004:36).

⁹²Ver parte relativa ao instinto em Nietzsche.

⁹³Alguns exemplos: Nordau 1911:22, 43 e seguintes; Nordau 1911b:75; Boutroux 1911:8; Benn 1909:255 (imagem Benn 1), Lock 1907: cap.III, Ferrière 1904: 6.

Curiosamente, o que por vezes se afirma sobre a importância de Spencer em Pessoa,⁹⁴ já este tinha lido em relação a Friedrich Nietzsche:

In this connection much has been made of his debt to Darwin; but, as he never understood the theory of natural selection, it seems more likely that the decisive influence came from Spencer, whose psychology he certainly accepted to the extent of describing knowledge as a nervous modification produced by the action of external objects on our organs of sense, without any co-operation from the mind.⁹⁵

Uma disciplina que emerge em meados do século XIX com grande vigor é a Biologia. A Pessoa não interessava, contudo, uma estrita teoria biológica que explicasse as origens e a diversidade da vida (apesar de ter efectuado diversas leituras sobre a questão). A ele interessam-lhe também as implicações literárias e até socio-económicas e políticas.

Com *On the Origin of Species* (1859) e a rápida divulgação das ideias evolucionistas, começa-se a impor a ideia de que os métodos das ciências naturais podiam e deveriam ser aplicados em várias outras áreas. Desta forma, tentam-se transpor modelos ou, pelo menos, metáforas e discursos biológicos em inúmeras disciplinas: da Ciência política, Sociologia, Moral (*Data of Ethics* de Spencer, por exemplo), Epistemologia e Metafísica (Eduard von Hartmann, por exemplo, tenta fundir o idealismo e o pessimismo schopenhauriano com a biologia evolucionista e a neurofisiologia), História (Ottokar Lorenz, por exemplo, com a equação de “social selection” [*soziale Zuchtwahl*] no processo histórico), Estética (*Philosophie de l’art* de Hippolyte Taine, 1865 ou *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* de Wilhelm Bölsche, 1887) à própria crítica literária: Erich Schmidt (1853–1913), filho do darwinista Oscar Schmidt, acreditava que a História literária deveria ser vista como a herança de investigação e adaptação à história da evolução da vida intelectual de um povo⁹⁶ (semelhantemente ao que Ernest Bovet afirma em *Lyrisme, Épopée, Drame. Une loi de l’histoire littéraire expliquée par l’évolution générale*, que já referimos aqui, e ao que Pessoa também apresenta em alguns dos seus ensaios).

⁹⁴Segundo José Barreto, “nenhum outro pensador do século XIX [...] parece ter influenciado Pessoa de forma tão visível quanto Spencer.” (Barreto 2007:118).

⁹⁵Benn 1909: 255 (imagem Benn 1).

⁹⁶Moore 2004: 4.

2.4. As Ciências Psicológicas

Uma outra ciência que já na altura está próxima da Biologia é a Psicologia.⁹⁷ As ciências psicológicas estavam, nesta época, dependentes do entrosamento com outras disciplinas, sendo a Biologia uma das mais importantes. Este grande envolvimento entre as duas disciplinas tem que ver com o enclave, no qual a Psicologia se encontra: num espaço entre as Ciências humanas e as Ciências naturais.⁹⁸ Carl Gustav Jung afirmaria mais tarde que relativamente ao seu objecto de estudo e método, a psicologia empírica moderna pertenceria às Ciências naturais, mas quanto ao método de trabalho, esta inserir-se-ia nas Ciências sociais e humanas.⁹⁹ Pessoa tem, obviamente, consciência da forte vertente de Ciências naturais na disciplina, tal como refere num texto sobre a classificação das ciências:

O que há aqui de interessante é a distinção entre a filosofia e as ciências de factos, quando até aqui a filosofia compreendia todas as ciências. (...)

Lógica e Ética são ciências práticas que correspondem a psicologia como ciência teórica. A psicologia não se subdivide em lógica e ética. À psicologia como ciência natural da alma, correspondem 2 disciplinas práticas (2 artes correlativas), uma que ensina a pensar e outra que ensina a proceder.

Ao estudo do homem sob o ponto de vista social corresponde a disciplina prática - a política. Trataremos depois das relações entre as ciências e a filosofia.¹⁰⁰

Pessoa denota uma curiosidade insaciável relativamente ao desenvolvimento de vários ramos do saber, sobretudo no que diz respeito às ciências mais jovens. Mas, de todas as ciências, a que parece ser o grande núcleo aglutinador de todos os outros saberes, é a jovem “ciência psicológica”. O interesse pela nova ciência psicológica é mais um denominador comum com vários outros intelectuais seus contemporâneos. Já Nietzsche gostava de se auto-denominar mais psicólogo (o primeiro da Europa!) do que filósofo e, tal como Pessoa fazia com Shakespeare, o

⁹⁷Esta proximidade ainda existe, naturalmente, hoje.

⁹⁸Nos EUA, por exemplo, a Psicologia está afectada não às Ciências Sociais mas às Ciências Naturais.

⁹⁹Shamdasani 2003: 94.

¹⁰⁰Pessoa 1993b:162-3.

autor da “transmutação de todos os valores” elogiava o potencial e a sagacidade psicológica de Pascal and Dostoevsky.¹⁰¹

Apesar de no seu universo textual não haver muitas referências directas à área das ciências psicológicas, a produção teórica pessoana está repleta de conceitos que nos remetem para princípios da psicologia empírico-experimental. Este novo ramo científico interessa-o, certamente, também, pelas possíveis implicações no fenómeno literário,¹⁰² mas os campos de interesse de Pessoa vão para além dos literários. Pessoa tem consciência da centralidade dos princípios da nova ciência psicológica, não só na Literatura, como na arte, em geral:

Toda a arte é expressão de qualquer fenómeno psíquico. A arte, portanto, consiste na adequação, tão exacta quanto caiba na competência artística do fautor, da expressão à coisa que quer exprimir. De onde se deduz que todos os estilos são admissíveis, e que não há estilo simples nem complexo, nem estilo estranho nem vulgar. Há ideias vulgares e ideias elevadas, há sensações simples e sensações complexas; e há criaturas que só têm ideias vulgares, e criaturas que muitas vezes têm ideias elevadas. Conforme a ideia, o estilo, a expressão. Não há para a arte critério exterior.¹⁰³

Nestas linhas ecoa uma passagem do volume *Dixneuvième siècle. Études littéraires* (1887) de Émile Faguet que foi assinalada com “N” (para “note”) por Pessoa : “La raison est que le poète peint des âmes et non plus des corps (...). La moralité et la sensibilité rentrent dans l’esthétique littéraire, parce que l’art littéraire est un art psychologique.”¹⁰⁴ Esta linha de argumentação insere-se, em linhas gerais, na perspectiva de que tudo se resumiria a questões de psicologia. O volume *La Psychologie politique et la défense sociale* (1910) de Gustave Le Bon contém títulos, tais como “influences psychologique de l’enseignement universitaire”, “Facteurs psychologiques des luttes économiques”, “Facteurs psychologiques des luttes guerrières”, “Le problème de l’éducation est avant tout un problème de psychologie”, que, sendo aos olhos do leitor contemporâneo títulos curiosos, denotam sobretudo a vontade de estabelecer uma perspectiva interdisciplinar a partir de uma base da Psicologia.

¹⁰¹Moore 2004:12.

¹⁰²A complexidade das questões abordadas pela psicologia fazem Pessoa afirmar que as “ideias gerais” que regem a crítica dramática e a estética são de “ordem mais simples” do que as da Psicologia (ver ensaio “O drama, como todo objectivo”).

¹⁰³Pessoa 1966:85.

¹⁰⁴Faguet 1887:167 (imagem Faguet 1).

No seguimento das teorias evolucionistas, John Ferguson Nisbet defende, em *Marriage and heredity. A view of psychological evolution* (1908),¹⁰⁵ que a evolução humana teria passado de um nível fisiológico para o campo psicológico. Pessoa sublinha e anota as passagens mais importantes com "note":

(...) to prove that although physically man now remains unchanged, mentally his development continues. In other words, it would seem that the evolution of the human race has passed from the physiological into the psychological field, and that it is in the latter alone henceforward that progress may be looked for.¹⁰⁶

Ainda mais específico é o que é afirmado por Émile Peillaube, catedrático de Psicologia no Instituto católico de Paris e director da revista *Revue de Philosophie*, na introdução ao volume *Les bases anatomo-physiologiques de la psychologie. Le système nerveux et les organes des sens* (1903) de Ernest Baltus (catedrático de Fisiologia na Universidade católica de Lille)¹⁰⁷ e que é sublinhado por Pessoa: "Tout événement de notre vie intérieure est considéré aujourd'hui dans son rapport à la vie corporelle et, en particulier, au système nerveux."¹⁰⁸

As ciências psicológicas, considerado o novo e inovador campo do saber, conhecem, nesta altura, uma grande difusão das suas ideias, o que leva William James a constatar, de forma algo irónica, em 1892, que a Psicologia não seria uma ciência mas sim “no máximo, uma esperança de ciência”, pois mesmo partindo de uma “psicologia como uma ciência natural”, não se deveria presumir que tal significasse uma disciplina “assente em solo firme”:

When then, we talk of “psychology as a natural science” we must not assume that means a sort of psychology that stands at last on solid ground. It means just the reverse; it means a psychology particularly fragile, and into which the waters of metaphysical criticism leak at every joint...it is indeed strange to hear people talk triumphantly of “the New Psychology”, and write “Histories of Psychology”, when into the real elements and forces which the world covers not the first glimpse of clear

¹⁰⁵Volume extremamente sublinhado e com notas; rubricado com "Fernando Nogueira Pessoa".

¹⁰⁶Nisbet 1908: Vii (imagem Nisbet 3).

¹⁰⁷Ambos os volumes contêm a rubrica de Alexander Search. O primeiro volume, que reflecte o interesse de Pessoa pela neuropsicologia, indicia pelo menos duas leituras (sublinhado a lápis e a caneta preta no suporte de papel).

¹⁰⁸Baltus 1903 A: 6 (ver imagem Baltus 1).

insight exists. A string of raw facts, a little gossip and wrangle about opinions, a little classification and generalization on the mere descriptive level; a strong prejudice that we have states of mind, and that our brain conditions them: but not a single law in the sense in which physics shows us laws, not a single proposition from which any consequence can causally be deduced. We don't even know the terms between which the elementary laws would obtain if we had them. This is no science, it is only the hope of science...But at present psychology is in the condition of physics before Galileo and the laws of motion, of chemistry before Lavoisier and the notion that mass is preserved in all reactions. The Galileo and the Lavoisier of psychology will be famous men indeed when they come, as come they someday surely will.¹⁰⁹

Um ano mais tarde, em 1893, James refere ao amigo e colega psicólogo, Théodore Flournoy, que tinha a impressão que se estariam a preparar, por todo o lado, compêndios de Psicologia ("everyone seems to be publishing a Psychology in these days"). Esta afirmação remete não só para o interesse generalizado pela jovem disciplina na época mas também para a necessidade que James via num consenso quanto aos objectivos e métodos da Psicologia, tendo em vista a outorgação de legitimidade. A multiplicidade de definições espelhava uma falta de concertação entre os investigadores relativamente à concepção e às expectativas da nova ciência,¹¹⁰ levando o próprio Pessoa a caracterizar "a psicologia moderna (...) ainda por constituir como ciência completa, ou, pelo menos, organizada".¹¹¹

Floresciam, assim, manuais, princípios, almanaques, periódicos e laboratórios, sociedades, associações e institutos ligados à nova ciência.¹¹² Tal conduziu, também, a uma profusão de definições da ciência psicológica de tal ordem que, por volta de 1905, o psicólogo francês Alfred Binet (1857-1911)¹¹³ levou a cabo uma tipologia de definições de "Psicologia". No final do século XIX, o objectivo de muitos investigadores era o estabelecimento de uma Psicologia que não

¹⁰⁹William James cit. in Shamdasani 2003:5.

¹¹⁰Ver *Jung and the Making of Modern Psychology. The Dream of a Science* (2003) de Sonu Shamdasani, cujo estudo se baseou também em escritos de Fernando Pessoa.

¹¹¹Pessoa 1980b:53.

¹¹²Shamdasani 2003:3.

¹¹³Em 1906 Pessoa já conhecia o trabalho deste pupilo de Théodule Ribot, pois num texto datado deste ano ("The difference between an animated thing"), refere a obra *L'Âme et le Corps* (Bibliothèque de Philosophie scientifique. Paris: Flammarion, 1905): "Self-Consciousness is the bipartition of self into 2: subject and object. Objectiveness is the condition of existence. «But the object is by the subject and in then subjective and ideal.» Binet («L'Âme et le Corps») is of the opinion that spirit, soul, is that which has sensation and matter that which is felt (...)" (Pessoa 1993b:183). Apesar de não figurar nenhum volume de Alfred Binet na biblioteca particular de Pessoa, o fundador do primeiro laboratório científico de Psicologia é citado por outros autores presentes na BpFP, tal como por exemplo por um dos fundadores da Literatura comparada, Fernand Baldensperger, em *La littérature. Création, succès, durée*. Numa referência a trabalhos actuais de Psicologia, o nome de Binet figura entre W. Dilthey, B. Croce, Passy e Paulhan (Baldensperger 1913:16).

tivesse que negociar com disciplinas como a Filosofia, Teologia, Biologia, Antropologia, Medicina, Neurologia e até com a Literatura.¹¹⁴ A independência da Psicologia seria, na opinião de muitos, o passo mais decisivo para concluir a revolução científica.¹¹⁵

A entronização da disciplina chega finalmente em 1891 com a atribuição pela Universidade de Genebra da primeira cátedra de Psicologia a Théodore Flournoy (1854-1921) que tinha sido discípulo de Wilhelm Wundt em Leipzig. Em 1896, Flournoy tece algumas reflexões sobre a importância deste facto para o reconhecimento da disciplina enquanto ciência autónoma:

the Genevan government has implicitly recognized (perhaps without knowing it) the existence of psychology as a particular science, independent of all philosophical systems, with the same claim as physics, botany or astronomy . . . One is thus right to consider as historically accomplished, with the same authorization and the high consecration of political power, the long procession by which the study of the soul little by little detached itself, in its own fashion, from the general trunk of philosophy to constitute itself at the level of a positive science. As for knowing up to what point contemporary psychology does justice to this declaration of the majority, and has truly succeeded in freeing itself from all metaphysical tutelage of any colour, that is another question. For here not less than elsewhere the ideal should not be confounded with reality.¹¹⁶

O mestre de Flournoy, Wilhelm Wundt (1832-1920), importante investigador que contribuiu significativamente para a autonomia das ciências psicológicas ao impulsionar a Psicologia experimental (que designou de fisiológica), fundando em 1879 o primeiro laboratório. Na visão de Wundt, o modelo provindo das ciências naturais teria de ser o preponderante, pois seria através da experimentação, que a “psicologia empírica” traria a ruptura necessária com a psicologia metafísica que se regia, até então, pela “descoberta” especulativa das leis da mente.¹¹⁷ A psicologia experimental, com ênfase no método científico, foi decisiva para o desenvolvimento de várias áreas, tal como para as psicologias forense e criminal.¹¹⁸

¹¹⁴Shamdasani 2003:4.

¹¹⁵*Ibid.*

¹¹⁶Flournoy cit. in *ibid.* 4.

¹¹⁷Shamdasani 2003:32. No entanto, Wundt baptiza a revista do seu instituto de “Philosophische Studien” (a sua cátedra era de Filosofia) e só em 1905 é que alterará o nome da revista para “Psychologische Studien”.

¹¹⁸Se bem que a influência da psicologia fisiológica e experimental na psicologia criminal seja só um episódio na história desta última, a psicologia experimental do final do século XIX e inícios do XX impulsionou a psicologia forense. A psicologia criminal está, assim, pela sua própria natureza, afectada às ciências naturais.

O interesse de Pessoa pelo processo de Alves dos Reis (1925-30) ou por leituras como *L'homme criminel* de Cesare Lombroso¹¹⁹ denotam um interesse pela criminologia, mas, tal como se pode ver a partir do exemplo da ficção *The Case of the Science Master*, o que realmente interessa a Pessoa é o espírito positivista ao serviço da moderna psicologia criminal.¹²⁰

2.4.1 Psicologia e Freud

Nos Estudos pessoanos ainda existe a tendência de se reduzir tudo o que é “psicologia” a Freud mas na verdade, o entendimento de Pessoa da “ciência dos fenómenos psíquicos” passa, essencialmente, por outras linhas de investigação científicas psicológicas, nomeadamente pelos estudos psico-fisiológicos do século XIX. Há que sublinhar que antes de Sigmund Freud já existia “vida” na “ciência dos fenómenos psíquicos” e que, paralelamente aos estudos que apresentava, decorriam outras investigações de várias escolas de psicologia.

Estas abordagens da relação de Pessoa com Freud vêm no seguimento da famosa correspondência de João Gaspar Simões com Fernando Pessoa (que, na verdade, no pouco que são, constituem dos acervos mais relevantes no contexto português dos anos 30/40 do século XX sobre as relações entre a Literatura e a Psicanálise).¹²¹ Aqui, Pessoa sublinha o seu distanciamento de uma leitura psicoanalítica¹²² que resume maioritariamente a partir do “fenómeno sexual”.

O único livro do psicanalista austríaco que Pessoa possui na sua biblioteca pessoal é *Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci* (1927) volume que revela pouca *marginalia*. Um aspecto que interessará, contudo, certamente a Pessoa é a questão do “génio universal” (como da Vinci é designado por Freud neste livro).¹²³ Curiosamente, o diagnóstico que Freud faz, numa carta a Jung,

¹¹⁹referido no “Reading Diary” de 1906 (Pizarro 2007:31).

¹²⁰Uma outra questão associada a esta e que interessava particularmente a Pessoa é a do génio. Pessoa releva, por exemplo, no volume *On art and artists* de Max Nordau a relação entre o génio e a criminalidade e anota “curious analogy between criminals + genius” na margem direita à passagem assinalada: “A being whose excessive emotionality is of an angry, malicious nature attains relief only through deeds of destruction. Such is the case with most sub-species of born criminals. Should the exceptionally strong emotions not be of a destructive nature, they find their outlet otherwise by artistic creations, which, therefore, are a liberation and solution of emotion that has become overmastering.” (Nordau 1907:3, imagem Nordau b 1).

¹²¹Segundo Fernando Martinho, até aos anos 40, para além de Pessoa, Gaspar Simões e Egas Moniz, só mais quatro portugueses se interessariam por Freud: Abel de Castro (1900-1947), António Serras Pereira e Sobral Cid (1877-1941) in http://metacritica.ulusofoa.pt/Arquivo/metacritica3/pdf3/jose_martinho.pdf.

¹²²Ver carta de 11.12.1931 (Pessoa 1999b: 248-258).

¹²³Pessoa poderá ter sido induzido em erro pelo título do volume (o título da primeira tradução inglesa de 1916 é unicamente *Leonardo da Vinci*). A figura de Leonardo da Vinci estava, para os modernistas (Freud incluído), definitivamente ligada à questão do génio e da ciência. O primeiro ensaio de Paul Valéry é curiosamente sobre o método de da Vinci, no qual Valéry insiste na ideia que as mentes artísticas e científicas trabalham para o mesmo fim: a descoberta de uma lei fundamental de continuidade.

em 1909, de Leonardo da Vinci é muito semelhante ao que se fará mais tarde ao próprio Pessoa: não se lhe conheceriam quaisquer histórias de amor, pois da Vinci seria inactivo sexualmente (em Pessoa falar-se-ia de “sexualidade branca”) depois de ter sublimado a sua sexualidade infantil em desejo de conhecimento.¹²⁴ Uma das únicas passagens sublinhadas no livro remete exactamente para esta questão: "Et c'est peut-être pourquoi la vie de Léonard fut tellement plus pauvre en amour que celle d'autres grands hommes et d'autres artistes."¹²⁵

Relativamente aos conceitos de "subconsciente" (que foi apresentado, pela primeira vez, enquanto conceito por Pierre Janet, para indicar os conteúdos da mente que se encontram a um nível inferior de consciência) e "inconsciente", tal como são utilizados por Pessoa, não se encontram necessariamente acoplados às teorias freudianas, coincidindo, aliás, menos com estas do que com a acepção do “eu subliminal” (*the subliminal self*) de Frederic William Henry Myers (1843–1901), fundador da *Society for Psychical Research* e grande influência para autores já de grande reputação na altura, tal como William James, Pierre Janet, Théodore Flournoy ou Carl Gustav Jung. O próprio Freud deixará, aliás, cair o conceito de “subconsciente” mais tarde, por este estar associado a outras teorias, das quais Freud se queria distanciar.

Na bibliografia de *Psychical Research* (1911) de William Fletcher Barrett, Pessoa assinala as referências bibliográficas a Myers (*Phantasms of the Living* e *Human Personality*),¹²⁶ o que leva a crer que teria a intenção de conhecer mais a fundo a obra do autor britânico do que o que é apresentado neste estudo de Barrett. Tal como outros autores da época, também Barrett admite, a partir das teses de Myers e de estudos recentes da psicologia experimental, que existiria uma vida sub-consciente para além da consciente:¹²⁷

Just as experimental physics has shown that each sunbeam embraces a potent invisible radiation, as well as the visible radiation we perceive, so experimental psychology affords evidence that each human personality embraces a potent hidden faculty or self, as well as the familiar conscious self.¹²⁸ (esta passagem foi assinalada e sublinhada por Pessoa)

¹²⁴Roudinesco/ Plon 2004:539.

¹²⁵Freud 1927:47.

¹²⁶Barrett 1911:249.

¹²⁷"All, however, will admit the existence of subconscious life in addition to the primary consciousness with which we are familiar." (esta passagem foi assinalada por Pessoa), Barrett 1911:35.

¹²⁸*Ibid.* A equiparação da Psicologia experimental à Física e, neste caso concreto, da comparação da radiação da luz solar com a personalidade humana, serviria para demonstrar o porquê das faces ocultas dos fenómenos.

O conceito de “the subliminal self”¹²⁹ que denomina todas as actividades mentais, tais como os pensamentos e as emoções que ultrapassam o conceito de consciência (“the subliminal self not only contains the record of unheeded past impressions, a latent memory, but also has activities and faculties far transcending the range of our conscious self”),¹³⁰ encontrou grande eco na altura:

It must be borne in mind that the term *subliminal*, as used by Mr. Myers, and now generally adopted, has a very wide scope. It includes well recognized vital and mental phenomena such as :— (1) Those sense impressions which were either unheeded, or too weak to arouse conscious perception of them when they occurred, but which float into consciousness during stillness, sleep or hypnotic trance, when the stronger sense impressions are removed. In like manner, the faint light of the stars emerges, with the fading of the stronger light of day. (2) The living but unconscious power that controls the physiological and recuperative processes of our own body and which are profoundly affected by “suggestion.” (3) The higher mental faculties which emerge in genius, infant prodigies, hypnotic trance, etc. (4) The disintegration of personality which is seen in dual consciousness, secondary and even multiplex-selves displacing the normal self. All these lie within the scope of orthodox psychology. The term subliminal is also used to denote (5) those submerged and higher faculties of percipience, such as “seeing without eyes,” which are alleged to exist in some persons, and also (6) those phenomena which claim an origin *outside* the mind of the percipient; which origin may be sought (a) in the minds of other living men, as in telepathy, or (b) in — as some believe— disembodied minds, discarnate intelligences, whether human or otherwise. These latter phenomena (b), if established, I should prefer to call *supraliminal*, “above the threshold” — but this term Mr. Myers has restricted to, and it is now used to denote, all that relates to our ordinary waking consciousness; this might have been perhaps more appropriately called *cisliminal* — “within the threshold” of consciousness.¹³¹

A tão conhecida metáfora do iceberg usada por Freud para ilustrar o funcionamento da mente humana, já é fornecida de forma muito semelhante por Myers com a imagem da ilha:

¹²⁹O conceito é apresentado em detalhe em Barrett 1911:38-39 (ver imagens Barrett 5 e 6, passagem assinalada com “NB”).

¹³⁰Ver mais à frente neste capítulo as ligações do conceito ao ocultismo.

¹³¹Barrett 1911: 38-39, ver imagens Barrett 5 e 6, Pessoa assinala ambas as passagens com “NB” (*note well*).

This threshold [of consciousness] must be regarded not so much as the entrance to a chamber but rather as the normal margin of the sea in the boundless ocean of life. Above this margin or ocean level rise the separate islands of conscious life, but these visible portions rest on an invisible and larger submerged part. Again, far beneath the ocean surface all the separate islands unite in the vast submerged ocean bed. In like manner, human personality rears its separate peaks in our waking conscious life, but its foundations rest on the hidden subliminal life, and submerged deeper still lies the Universal ocean bed, uniting all life with the Fount of life. Sleep and waking are the tides of life, which periodically cover and expose the island peaks of consciousness. Death may be regarded as a subsidence of the island below the ocean level; the withdrawal of human life, from our present superficial view, which sees but a fragment of the whole sum of human personality.¹³²

Uma outra nuance deste conceito é a sua articulação à problemática do génio:

Now the subliminal self not only contains the record of unheeded past impressions, a latent memory, but also has activities and faculties far transcending the range of our conscious self. (...) we see them [these higher subliminal faculties] sometimes emerging in hypnotic trance, in works of genius and inspiration and in in the arithmetical and musical performances of infant prodigies.¹³³

Ou, ainda, com a própria instância do autor:

For even when we are convinced that a certain message, or fragment of it, is not attributable to the conscious self of the writer, nor to telepathy from some living person, it may come from some deeper stratum, the subliminal self of the writer's own personality.¹³⁴

¹³²*Ibid.* 35-36, passagem assinalada por Pessoa.

¹³³*Ibid.*, passagem assinalada por Pessoa.

¹³⁴*Ibid.* p. 220, passagem assinalada por Pessoa.

2.4.2. O advento do indivíduo: “temperamento” e “carácter”

Segundo William James, com os estudos de Francis Galton (1822-1911) que tinha constatado grandes variações entre indivíduos quanto à capacidade de produzir imagens mentais,¹³⁵ inaugura-se uma nova era na Psicologia descritiva.¹³⁶ Em 1890, William James releva, ainda, que os filósofos partiam, geralmente, do pressuposto de que todas as mentes seriam iguais mas que este axioma teria sido colocado em questão por várias investigações que vieram demonstrar as variáveis possíveis a nível mental. O próprio Jung adoptaria, mais tarde, o conceito jamesiano de “equação pessoal”, considerando-a uma das questões centrais na discussão da Psicologia como ciência da subjectividade.¹³⁷

No artigo que Alfred Binet publica conjuntamente com Victor Henri no segundo volume de *L'Année psychologique*¹³⁸ (fundada em 1894 por Binet e Henry Beaunis) apresenta-se o novo ramo das ciências psicológicas: a Psicologia individual. Esta ocupar-se-ia das diferenças entre indivíduos (em contraponto à Psicologia geral que estudava as características gerais dos processos psíquicos)¹³⁹ e teria dois objectivos: por um lado, identificar as variáveis neste processo e determinar, assim, a variação entre indivíduos.¹⁴⁰ Por outro lado, estudar, no próprio indivíduo, a relação de todos os processos envolvidos e determinar a predominância de alguma característica em particular.¹⁴¹ Um outro objectivo seria também conceder cientificidade ao estudo do “carácter”. Intentava-se, claramente, que a Psicologia individual viesse substituir a era “pré-científica” do estudo do temperamento, carácter, humor, etc, numa tentativa de sistematização da diversidade humana.¹⁴²

No capítulo de abertura de *Pragmatism* (1907), “The present dilemma in philosophy”, William James argumenta que a história da Filosofia se resumiria a um choque de temperamentos humanos (“a clash of human temperaments”). O temperamento de um filósofo seria a

¹³⁵ Alguns dos resultados apresentados por Galton foram aproveitados por Charcot para outros estudos (tal como o da afasia), a partir dos quais elaborou um modelo geral de quatro diferentes tipos sensoriais de indivíduos: o visual, o auditivo, o motor e o indiferente (*Ibid.* p. 41).

¹³⁶ A questão das diferentes capacidades de produção de imagens mentais em indivíduos e a necessidade de um estudo estatístico sobre este tema já tinha sido levantada, contudo, em 1860 por Gustav Theodor Fechner (Shamdasani 2003:40).

¹³⁷ *Ibid.* p. 37.

¹³⁸ Binet/Henri: “La psychologie individuelle”, *Année Psychologique* 2, 1895, pp. 411-465. A *Année Psychologique* foi uma das primeiras revistas dedicadas exclusivamente à Psicologia científica, constituindo-se, desde então, como uma referência na área.

¹³⁹ Ao contrário de Wundt, Binet e Henri eram de opinião que os processos mentais tais como a memória e a imaginação era passíveis de serem sujeitos à experimentação (Shamdasani 2003:41).

¹⁴⁰ Precursora também da área da Psicologia empírica que foi desenvolver os testes de quociente de inteligência. Os testes de IQ hoje em uso são descendentes dos testes Stanford-Binet (Hacking 1995:97).

¹⁴¹ Shamdasani 2003:41.

¹⁴² *Ibid.* p. 41/42.

pressuposição fundamental, uma espécie de tribunal de última instância (“ultimate factor”)¹⁴³ para a existência de Filosofia. Para além da Filosofia, estes “temperamental biases” teriam as suas repercussões na Política, Arte, Religião e na própria Literatura. Numa reformulação da noção aristotélica da equação pessoal na Literatura (“cada poeta compõe de acordo com seu temperamento”),¹⁴⁴ os sistemas filosóficos seriam, assim, confissões involuntárias das peculiaridades psicológicas dos seus autores. No já aqui referido *The Case of the Science Master* é a classificação dos tipos humanos segundo o seu temperamento que se torna matéria de análise e que constituirá o ponto de partida, através do método científico, para analisar o crime do professor de Ciências.¹⁴⁵

Também para definir o seu “drama em almas” Pessoa recorre a este conceito, sendo a heteronímia, desta forma, o “temperamento dramático elevado ao máximo”:

Hoje já não tenho personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena realidade só minha.

Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, drama em almas. Tão simples é, na sua substância, este fenómeno aparentemente tão confuso.¹⁴⁶

Na passagem do ensaio “Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico”, na qual Pessoa refere o seu entendimento do objecto de estudo da ciência psicológica, é notória a inflexão positiva conferida ao conceito de “temperamento” (enquanto veículo para a “coerência”):

¹⁴³Segundo Shamdasani, nesta posição de James ecoam afirmações de Nietzsche em *Além do Bem e do Mal*: “It has gradually become clear to me what every great philosophy has hitherto been: a confession on the part of its author and a kind of involuntary and unconscious memoir. (...) Nietzsche's approach to this question of the subjectivity of philosophy was through reformulating his conception of the subject in terms of a struggle for supremacy of conflicting drives.” (*Ibid.* p. 59).

¹⁴⁴Aristóteles 1990: 1449a. Parece ser ainda nesta linha que na descrição de Alberto Caeiro por Álvaro de Campos “temperamento” surge como sinónimo de ser poeta: “O meu mestre Caeiro era um temperamento sem filosofia, e por isso a filosofia dele (que a tinha, como toda a gente (não é susceptível sequer destas brincadeiras do jornalismo intelectual. Não há dúvida que, sendo um temperamento, isto é, sendo um poeta, o meu mestre Caeiro exprimiu uma filosofia, isto é, um conceito do universo. Esse conceito do universo é, porém, instintivo e não intelectual” (Pessoa 1990: 121). Ver a este respeito a questão do instinto em Caeiro abordada no capítulo 4.

¹⁴⁵Pizarro 2007:29.

¹⁴⁶Pessoa 1966:101.

o homem é uma *somma* heterogenea de solicitações inconscientes, a que uma consciencia e uma razão, aquisições recentes da animalidade, presidem como um rei constitucional, que reina mas não governa. A acção humana é irracionalizavel, contradictoria, absurda. Quanto tenha coherencia, é a coherencia do temperamento, não do raciocinio. A razão allumia um caminho que não determina. A vontade está sempre sob suggestão post-hypnotica. A mais lucida e simples das nossas escolhas é innumera e obscura nas suas origens.

Num texto de cariz mais sócio-político, "O Interregno. Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal",¹⁴⁷ no qual é delineada uma gradação do conceito de instinto, Pessoa define o temperamento como sendo a característica que conjuga instinto, intuição e hábitos:

Os fenómenos do instinto e da intuição têm preocupado, mais que quaisquer outros, a ciência psicológica moderna; assentou ela já na certeza de que o campo do que chamou subconsciente é vastamente maior que o da razão e que o homem, verdadeiramente definido, é um animal irracional. (...) Isto é, a inteligência não faz mais que espelhar, esclarecendo-os para nós e, pela palavra, para outrem, os instintos obscuros, as solicitações intuitivas, do nosso temperamento.

Por hábito entende-se aquela disposição da índole que é, em sua origem, e em contrário do instinto, estranha ao indivíduo, sendo derivada de um ambiente qualquer. Os preconceitos, as crenças, as tradições - tudo quanto, não procedendo da inteligência, também não procede do instinto - se derivam do hábito. É muitas vezes difícil distinguir uma opinião vinda do instinto de uma opinião vinda do hábito, por isso que o hábito é um instinto imposto, ou artificial - uma "segunda natureza", como com razão se lhe chamou. (...)

Passando agora de considerar a simples opinião, para atender ao que nos interessa, que é a opinião colectiva ou "pública", desde logo vemos que ela tem que assentar ou no hábito ou na chamada intuição. No instinto simples não pode assentar, porque ele é só individual - da vida, que não da sociedade. Na inteligência não pode também fundar-se, porque a inteligência, por ser a expressão do temperamento, é, por isso mesmo, a expressão de instintos, de hábitos e de intuições, escusando nós pois de atender a ela, quando devemos atender àquilo de que é espelho.

¹⁴⁷Primeira publicação em *Núcleo de Acção Nacional*, 1928.

Esta concepção determinista em Pessoa faz com que as questões do “temperamento” ou do “character” do artista conduzam a uma visão trágica da arte:

Finalmente, a philosophia da sciencia, e não já a sciencia propriamente, trouxe para a cultura geral um conceito importante, que é o último dos que serão aqui citados. É o conceito determinista, que, na applicação psychologica, se resume na these de que todo o acto humano é o producto determinado do temperamento e do impulso, ou estimulo, externo. Assim, e á luz d’este criterio, todo o acto humano é o cruzamento inevitavel de duas linhas inevitaveis – o character determinado do individuo, e o curso determinado dos phenomenos externos. Este conceito pode ser verdadeiro, pode ser falso; mas a verdade é que elle é uma conclusão tão inevitavel da somma das acquisições scientificas, é uma necessidade tão inilludível da nossa mentalidade culta, que ninguem o contestaria se o dogma religioso, ou preconceito pragmatico do livre-arbitrio, se não sentisse por elle desapossado. O que se não pode negar é que o conceito determinista influe subtilmente em espiritos que repudiariam a fê expressa nelle; que é um dogma essencial da mentalidade de hoje; que por elle regressou ao espirito humano o antigo conceito, tão profundamente dramatico, da Fatalidade.¹⁴⁸

Nesta problemática em redor do “temperamento” e do “carácter”, para além de discussões inerentes ao próprio campo da Psicologia, o que está em causa é a já referida equação pessoal, ou seja, a relação do individual com o universal (e daí a referência à questão do trágico). A realidade seria, nesta perspectiva, um confluxo de singulares que não podem ser encompassados por um sistema estático, o que conduz, em última análise, a uma perspectiva pluralística (com pretensões de totalidade).¹⁴⁹

¹⁴⁸in "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico do drama “Octavio”, de que é auctor Victoriano Braga".

¹⁴⁹Segundo William James "there may ultimately never be an all-form at all, that the substance of reality may never get totally collected" (cit. in Shamdasani 2003:60).

2.4.3. “alterações de personalidade” e “personalidade múltipla”

Para além do estudo da variação entre indivíduos, investiga-se, nesta altura, a variação individual, nomeadamente uma questão que é parte integrante da história do pensamento psiquiátrico: as personalidades múltiplas. Experimenta-se, assim, na época, com as “alterações de personalidade”, título de um livro de Alfred Binet (1892),¹⁵⁰ no qual se faz um balanço das conclusões da ainda jovem disciplina psicologia experimental, para a qual foram determinantes o estudo da histeria¹⁵¹ e da sugestão.

No centro de todas estas observações psiquiátricas e psicológicas de estados histéricos e sonâmbulos,¹⁵² Binet vê as alterações de personalidade que surgiriam como „un dédoublement ou plutôt un morcellement du moi“ (e é interessante constatar os paralelos entre a terminologia destes estudos e os relatos de Pessoa sobre a heteronímia). Neste livro de Binet em particular, relata-se que „l’unité normale de conscience“ está quebrada. Produzir-se-iam, neste caso, várias consciências diferentes, nas quais cada uma teria a sua própria *Wahrnehmung*, a sua própria memória e até a sua expressão moral.¹⁵³

Apesar da primeira descrição da “personalidade múltipla” ter sido feita por um físico alemão em 1791,¹⁵⁴ é, nesta altura, que o estudo das personalidades múltiplas encontra um contexto científico propício à sua divulgação. A “personalidade múltipla”, em França, nasceu sob o signo da histeria, pois todos os múltiplos estudados eram histéricos e daí pensar-se que as personalidades múltiplas (múltiplas significando mais de duas) fosse uma forma bizarra de histeria. Jean-Martin Charcot, cujo nome estará sempre associado ao estudo da histeria, iria tornar famosos não só os seus “sintomas extraordinários”¹⁵⁵ como também, fascinado pelas representações pictóricas da histeria, torna, através da fotografia - parte integrante da retórica inicial da multiplicidade -, a histeria visual.¹⁵⁶

¹⁵⁰Ursula Link-Heer 2000:247.

¹⁵¹Cerca de um século antes, os casos de “personalidade múltipla”, em França, tinham os sintomas associados com a histeria: paralias parciais, hemorragias intestinais, campo de visão reduzido (Hacking 1995: 21).

¹⁵²Binet também estudou o hipnotismo intensamente e discutiu o facto de o hipnotismo ser capaz de produzir estados de *alter*. Mas foi sobretudo Janet que ensinou que a personalidade múltipla poderia ser estudada experimentalmente através do hipnotismo. A posição de Binet e Janet perante o hipnotismo encontra-se documentada em *Le phénomène spirite: témoignages des savants* de Gabriel Delanne (1909), BpFP 1-37.

¹⁵³Binet 1892:VIII (cit. in Ursula Link-Heer 1999:162).

¹⁵⁴Ellenberger 1970:127.

¹⁵⁵Hacking 1995:132-133.

¹⁵⁶*Ibid.* p. 5.

Embora nem no balanço de Binet nem nas grandes teses do seu colega Pierre Janet¹⁵⁷ se estabeleça a ligação entre as alterações ou desintegração da personalidade e a actividade de personalidades múltiplas, tal como a produção de experiências, memórias ou ainda textos sob a forma do “outro”, estes paralelos ficam latentes na investigação científica da psique da altura.¹⁵⁸ O estudo dos fenómenos histéricos e divisões de personalidade, tal como introduzido ou induzido por Charcot,¹⁵⁹ Janet e Binet¹⁶⁰ foi, indubitavelmente, impulsionar os próprios estudos sobre as personalidades múltiplas.

O maior teórico das personalidades múltiplas do século XIX foi Pierre Janet, desenvolvendo as suas investigações numa época, na qual se estudavam em França vários casos de personalidades múltiplas, tendo ele próprio estudado alguns dos casos mais célebres. Janet iria formular, então, uma teoria da multiplicidade dinâmica,¹⁶¹ um modelo formatado a partir dos seus conceitos de *dissociation* (no sentido que ainda conhecemos hoje da Psiquiatria) e *désagrégation*.¹⁶² O termo “dissociação” entrou depois na língua inglesa pela mão de William James, fascinado pela psicologia francesa. O termo foi depois cimentado por Morton Prince, o grande pioneiro americano das personalidades múltiplas que liderou a escola de psicologia de Boston, a partir de 1890.¹⁶³ E é exactamente a este conceito que Pessoa também recorre quando pretende descrever ao seu público o “fenómeno heteronímico”, remetendo igualmente para a questão das personalidades múltiplas:

O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem.

Que esta qualidade no escritor seja uma forma da histeria, ou da chamada dissociação da personalidade, o autor destes livros nem o contesta, nem o apoia. De nada lhe

¹⁵⁷Janet dedica uma secção significativa ao tema na sua dissertação, *L'automatisme psychologique* (1889) e no segundo volume de *L'État mental des hystériques* intitulado *Les accidents mentaux* (1894). Também nas suas *lectures* em Harvard em 1906, *The Major Symptoms of Hysteria*, é dedicada uma substancial atenção ao tema (*Ibid.* p. 133).

¹⁵⁸Ver artigo de Ursula Link-Heer "Pastiches und multiple Persönlichkeiten als Kulturmodell".

¹⁵⁹Aquando da grande “vaga” de personalidades duplas em França em finais dos anos setenta do século XIX, também se levantou a questão se um doente seria considerado responsável pelos seus actos. E assim, quando o processo de Hillside Strangler teve lugar em Nice em 1892 pelas tentativas de homicídio de duas mulheres, a defesa do arguido argumentava que teria sido um *alter* a cometer os crimes. Dos peritos chamados a depor pela defesa constava Charcot.

¹⁶⁰Ver estudos de Binet lidos por Pessoa (Pizarro 2006).

¹⁶¹A partir de de 1889, com a tese *L'automatisme psychologique*, Janet parece ter deixado cair o modelo dinâmico das personalidades múltiplas.

¹⁶²Hacking 1995: 44.

¹⁶³A designação clínica da síndrome baptizada de „Multiple Personality Disorder“ em 1980 pela American Psychiatric Society foi, aliás, rebaptizado mais tarde de „Dissociative Identity Disorder“ (Link-Heer 2000:256).

serviriam, escravo como é da multiplicidade de si próprio, que concordasse com esta, ou com aquela, teoria, sobre os resultados escritos dessa multiplicidade.

Que este processo de fazer arte cause estranheza, não admira; o que admira é que haja coisa alguma que não cause estranheza. (...)

É possível que, mais tarde, outros indivíduos, deste mesmo género de verdadeira realidade, apareçam. Não sei; mas serão sempre bem-vindos à minha vida interior, onde convivem melhor comigo do que eu consigo viver com a realidade externa.¹⁶⁴

Em 1899 já são conhecidos vários casos de duplas e múltiplas personalidades. Este *corpus* será inventariado diversas vezes, mas a versão mais completa é *Human Personality and its Survival of Bodily Death* (1903) de Frederic W. Myers, autor já aqui referido, fundador da *Society of Psychical Research* de orientação espiritista. A ténue fronteira do objecto de investigação psíquico com a natureza das experiências espíritas¹⁶⁵ é patente nas detalhadas descrições de Pierre Janet em *Automatisme psychologique*. Na maioria dos casos este tipo de „consciência dupla e alteração de personalidade“ não é trazida espontaneamente mas provocada artificialmente por condições clínicas e experimentais.

Por volta de 1910, contudo, já se tinha deixado de falar em personalidades múltiplas, pois quando a histeria, por volta de 1895-1910, deixa de ser o campo privilegiado da psiquiatria francesa,¹⁶⁶ também os “múltiplos” (pela sua ligação à histeria) deixam de atrair tanto as atenções. Para o esquecimento desta categoria também contribuiu, para além do próprio contexto da história médica da histeria, o embate entre as teorias psicanalíticas (em ascendência fulgurante) e as que envolviam a questão da personalidade múltipla.¹⁶⁷

As repercussões destas ideias no Modernismo são evidentes. Apesar de todo o imaginário em redor do *double* ser muito anterior ao movimento, surgem vertentes novas com a produção sistemática (nas suas vertentes lúdica ou séria) de *pastiches*, de *Doppelgänger*¹⁶⁸ e de desdobramento de personalidade para fins culturais ou científicos. A questão das personalidades múltiplas deverá, assim, ser também entendida, tal como Pessoa o parece ter feito, para além dos aspectos médico-psiquiátricos ou espíritas, ou seja como metáfora de todo o modelo cultural do

¹⁶⁴Pessoa 1966:96-98.

¹⁶⁵A personalidade múltipla tem uma longa relação com o espiritismo (tal como com a reencarnação). Pensava-se que alguns *alters* pudessem ser espíritos que encontrassem um corpo em um múltiplo. A versão científica desta ideia remonta à década de 70 do século XIX (Hacking 1995:48).

¹⁶⁶*Ibid.* p.133.

¹⁶⁷Apesar da dívida de Freud para com Janet, este foi vítima das rivalidades com o movimento psicoanalítico, que tentou realçar a originalidade de Freud e a trivialidade das teorias de Janet (*Ibid.* p. 44).

¹⁶⁸A ideia da personalidade múltipla também possuía a sua face popular. A ficção e a poesia romântica do século XIX está recheada de histórias de dualidade: Dr. Jekyll and Mr. Hyde é o exemplo mais famoso mas relembremos também *O Duplo* de Dostoiévski ou *The Private Memoirs and Confessions of a justified sinner* de James Hogg (*Ibid.* p. 40).

Modernismo, para o qual confluem e se deixam entender múltiplos aspectos e fenómenos da viragem do século:

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se é esses outros. (...) Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única central realidade que não está em nenhum e está em todos.¹⁶⁹

2.4.4. Histero-neurastenia: entre as ciências psicológicas e o discurso da doença

Apesar do que a leitura que tem vindo a ser feita desde Gaspar Simões quer levar a crer, torna-se, assim, bastante claro que o interesse de Pessoa pelas ciências psicológicas não passa unicamente pelos receios de doenças do foro psíquico se poderem vir a manifestar na sua pessoa. E mesmo este receio relativamente à suposta herança familiar terá de ser contextualizado no discurso sobre a “doença” que domina nos séculos XIX e início do XX. Nesta época, os intelectuais e artistas que não se consideravam já irremediavelmente doentes, viviam, como Pessoa, sob o espectro da doença (“o facto essencial é que estou doente”).¹⁷⁰ Inúmeros intelectuais do século XIX, tal como Charles Darwin, Thomas Carlyle, Herbert Spencer, só para citar alguns exemplos, relatavam sentir-se cronicamente debilitados.

Na Inglaterra vitoriana, o tópico da saúde ultrapassava mesmo o interesse pelas questões do progresso, das teorias evolucionistas ou da religião.¹⁷¹ A crença que a cultura moderna contribuiria para o surgimento de várias formas de patologia, principalmente as mentais (a si, Pessoa auto-diagnostica “histero-neurastenia”),¹⁷² começa a sedimentar-se nesta altura. Uma doença civilizacional que se via em relação directa com a actividade intelectual resultante do progresso vertiginoso da época, a neurastenia, chegou a ser considerada a “doença do século”:

¹⁶⁹Pessoa 2003a:151.

¹⁷⁰Campos 2002: 64.

¹⁷¹Bruce Haley cit. in Moore 2004b:71.

¹⁷²Relativamente à questão da histeria ver *Hysterical Men. The hidden history of male nervous illness* de Mark S. Micale.

Em cada homem moderno há um neurasténico que tem que trabalhar. A tensão nervosa tornou-se um estado normal na maioria dos incluídos na marcha das coisas públicas e sociais. A hiper-excitação passou a ser regra. (...)

Mas, com isto tudo, progrediam as indústrias, multiplicava-se o comércio, a ciência continuava descobrindo, dia a dia os confortos aumentavam e as complexidades da vida se tornavam mais complexas. Só, como distintivo de uma decadência, um fenómeno inequívoco havia - o abaixamento no nível dos homens representativos. Ninguém, na literatura, no nível dos grandes românticos, ou mesmo dos mestres realistas. Na arte, idêntica penúria. Na política, o mesmo. E assim em tudo. Na própria ciência, tão inferior no seu nível, então típica do século, o mesmo desnivelamento, o mesmo desgaste na superioridade dos homens condutores.

Assim, cada um de nós nasceu doente de toda esta complexidade. Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as grandes avenidas de todas as grandes cidades acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram no nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietamente, nossas como qualquer coisa que seja nossa.¹⁷³

Historicamente, a neurastenia ou “asthénia nervosa” remete para o que desde a Antiguidade era descrito como estados de melancolia, de nostalgia ou de hipocondria. O termo foi reintroduzido no discurso médico por volta de finais da década de sessenta do século XIX e popularizado, na sua concepção “moderna”,¹⁷⁴ pelo neurologista americano George Miller Beard (1839-1883), o qual atribuía a neurastenia ao ritmo de vida dos seus co-cidadãos (“Les américains sont le peuple le plus nerveux de la terre”).¹⁷⁵ Este diagnóstico ultrapassaria depois as fronteiras e chegaria à Europa, onde, apesar da insistência na vida moderna como causa da doença entre os intelectuais, médicos franceses como Charcot relacionariam a desordem mental à hereditariedade.¹⁷⁶ Um dos maiores divulgadores da neurastenia na Europa foi Adrien Proust (1834-1903), pai de Marcel Proust (que foi dos primeiros intelectuais europeus a reclamar a

¹⁷³Pessoa 1966:166-167.

¹⁷⁴Designa um quadro de fadiga física e psicológica, hipersensibilidade aos estímulos, ansiedade e problemas digestivos e de secreção.

¹⁷⁵Acreditava-se que os americanos eram mais propensos à neurastenia, daí esta ser apelidada de “american nervousness” ou “americanitis”.

¹⁷⁶Por tal, estes investigadores estavam também menos inclinados a adoptarem as práticas clínicas de Beard através de choques eléctricos no corpo ou na cabeça com uma bateria galvânica (Rabinbach 1990:153).

enfermidade para si próprio),¹⁷⁷ com o seu livro *L'hygiène du neurasthénique* (1897) que, apesar de questionar a predisposição hereditária da doença, se tornou um dos estudos de referência na área.

Os próprios sintomas da doença fazem com que a neurastenia possa ser vista como metáfora do próprio Modernismo: uma cacofonia de discursos sobre maleitas (não existe nenhuma lesão orgânica visível) que reproduz de várias formas o discurso de uma “doença real”. É através das lentes do doente que ficamos a saber do seu estado enfraquecido e da sua instabilidade emocional, consequência do “enfraquecimento da vontade” pelos estímulos e fricções com o “mundo moderno”.¹⁷⁸ Na Europa, o conceito de neurastenia assume outros contornos e ganha novas nuances. Por exemplo, as similitudes apontadas entre a fadiga mental e a neurastenia vai fazer com que a patologia seja relacionada com outras desordens da vontade.¹⁷⁹ Os neurasténicos seriam, assim, identificáveis a partir da sua falta de energia e por, na sua organização física e mental, se constatar um excesso de intrusão do mundo urbano moderno. Segundo Ricardo Reis “o sentimento excessivo da vida moderna consegue obnubilar a visão essencial do poeta”,¹⁸⁰ mas o próprio Pessoa se pronuncia sobre esta questão:

O facto é que, desde o ano passado, tenho estado sob o influxo de estados nervosos de diversas formas e feitios, que por um longo período me arrancaram da vontade até o desejo de não fazer nada. Tenho-me sentido uma espécie de filme psíquico de um manual de psiquiatria, secção psiconevroses.¹⁸¹

A exaustão – especialmente a exaustão nervosa ou neurastenia – era um dos grandes receios dos intelectuais do século XIX (tal como Pessoa ou Nietzsche).¹⁸² Para além de lesões nos aparelhos digestivo ou reprodutivo, no centro das preocupações dos “doentes” estava a questão da “vontade”, a qual ficaria fatalmente enfraquecida e levaria as vítimas a sucumbir a todo o tipo de vícios, desde a incursão pela criminalidade até à incapacidade de concluir o que quer que fosse (sobre a qual Pessoa tanto se queixava). Charles Féré (1852-1907), um discípulo de Charcot, publicou em finais do século XIX vários estudos sobre este tema, sendo de opinião que para além

¹⁷⁷Ver “La Neurasthénie entre science et fiction” de Marie Miguët.

¹⁷⁸Rabinbach 1990: 154.

¹⁷⁹O jovem Sigmund Freud, influenciado por Charcot, de quem foi assistente na *Salpêtrière*, via a manifestação da neurastenia como “fraqueza de vontade”, em oposição à “perversão da vontade” encontrada em pacientes histéricos (*Ibid.* p. 156).

¹⁸⁰Lopes 1990:357.

¹⁸¹Pessoa 1999b:354.

¹⁸²No início do século XX cientistas alemães tentaram encontrar uma vacina contra a fadiga. Ver, a este respeito, *The human motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity* de Anson Rabinbach.

das preocupações constantes afins à luta pela existência, seria um trabalho cerebral excessivo que conduziria à exaustão neurasténica (“neurasthenie d'épuisement”).¹⁸³

A obsessão com as questões da energia e da fadiga assumiu, assim, contornos de discurso ideológico, moldando o pensamento social da época.¹⁸⁴ O interesse generalizado dos autores modernistas pelas perturbações mentais que estavam mais em voga na altura pode ser explicado¹⁸⁵ também pelas ligações que eram estabelecidas entre o “génio” e a doença. Em *Marriage and heredity. A view of psychological evolution* de John Ferguson Nisbet Pessoa assinala as passagens:

His genius is the result of a disproportionate development of some particular faculty; in other words, it means a disturbance of his mental equilibrium, and therefore belongs to the order of neuropathic phenomena. (...) ¹⁸⁶

Genius borders so closely upon insanity in many cases that any endeavor to transmit it artificially would probably defeat itself. ¹⁸⁷

Interessante é, nesta linha, um ensaio sobre as potencialidades da “doença” que Pessoa lê num dos números do *Mercure de France* que mantém na sua biblioteca privada e que lhe suscita inúmeros comentários: “Du role de la maladie dans l’inspiration littéraire” de Paul Voivenel,¹⁸⁸ no qual é analisada a epilepsia de Dostoiewsky, Flaubert e Jean-Jacques Rousseau, a loucura de Comte e Schumann ou o nervosismo de Goethe¹⁸⁹ sob a perspectiva que “les plus grands poètes sont souvent les plus malheureux ou les plus malades”.¹⁹⁰ Sob a égide da Psicologia, já não é, como entre os românticos, o sopro divino mas sim as “excitações cerebrais” de ordem vária¹⁹¹ que convocam a inspiração:

¹⁸³Rabinbach 1990:155.

¹⁸⁴Pessoa tem inúmeros ensaios relativos a questões sociológicas.

¹⁸⁵No volume *Vue du dehors*, no qual Nordau analisa as obras de Maupassant, as únicas passagens sublinhadas por Pessoa são as referentes à doença mental de Maupassant.

¹⁸⁶Nisbet 1908:151 (imagem Nisbet 1).

¹⁸⁷*Ibid.* p. 158.

¹⁸⁸*Mercure de France* 1911:321-323.

¹⁸⁹Pessoa sublinha no ensaio a indicação bibliográfica: “Hahn : La Psycho-pathologie de Goethe. Chroniq. méd., 1904, p. 321”, *Ibid.* p. 315.

¹⁹⁰*Ibid.* p. 312.

¹⁹¹“soit par des excitants psychiques comme la douleur, la révolte, l’enthousiasme; b) soit par les excitants artificiels comme l’alcool, le haschisch, l’opium, l’éther; c) soit par des maladies comme les névroses et les psychoses, la paralysie générale, la tuberculose.” in *ibid.*

Cette excitation nerveuse, qu'on nomme l'inspiration et que les anciens attribuaient à une divinité (...) Grâce à cette loi qui mêle la joie et la douleur, la maladie elle-même peut modifier ou augmenter l'inspiration poétique et cette constatation est une bien haute leçon de philosophie.¹⁹²

2.4.5. Ocultismo, espiritismo e estratégias modernistas: heteronímia e “dia triunfal”

Como é sabido, Pessoa dedicou muito tempo à leitura de temas herméticos e esotéricos (ocultismo, astrologia, maçonaria, rosacruzianismo, etc),¹⁹³ pois também central no movimento modernista europeu foi a discussão em redor destas temáticas (tanto na recepção a partir de uma perspectiva mais específico feita pelo movimento de vanguardas - tal como acontece com os surrealistas afins ao círculo de Breton - quer num contexto histórico-ideológico mais alargado.

Na arena da discussão crítica sobre o Modernismo, estes dois vectores - o paradigma positivo-racionalista e as correntes esotéricas e ocultistas - são geralmente apresentados como par antinómico.¹⁹⁴ No entanto, num quadro mais alargado de uma contextualização intelectual no espaço europeu, confrontando a História literária com a História das Ciências, vemos que o Esoterismo e o Ocultismo nos séculos XIX e XX deverão ser entendidos enquanto fenómeno histórico-cultural que, por um lado, se distancia da tradição mística medieval¹⁹⁵ e por outro, não se encontra em tensão mas sim em afinidade com o Modernismo.¹⁹⁶ Figuras como Max Beckmann (no qual misticismo e teosofia tinham um papel relevante na busca do “eu”), Gabriel von Max (pintor, historiador de pintura, darwinista e espiritista), Robert Musil (racionalista e místico), Paul Valéry (para aquele que na primeira metade do século XX era considerado o “intelectual europeu” por excelência, o misticismo e o modelo alquímico eram referências centrais) e obviamente Pessoa, entre outros, conjungam estas duas faces do Modernismo.

Com o advento da revolução científica, uma série de descobertas revolucionárias remetiam para a existência de forças da Natureza que não seriam perceptíveis pela *Wahrnehmung* humana,

¹⁹²*Ibid.* p. 312-314.

¹⁹³Pessoa integra-se numa longa lista de poetas iniciados ou simplesmente influenciados pelo esoterismo e que inclui nomes como Baudelaire, Poe, Novalis, Mallarmé, Nerval, Coleridge, Blake, Goethe ou Yeats.

¹⁹⁴Também nos Estudos pessoanos o interesse de Pessoa por temáticas esotéricas e do oculto é, muitas vezes, apresentado como mais uma das contradições do autor de fundo racionalista.

¹⁹⁵A este respeito, Martins Velho afirma em *O Espiritualismo Contemporâneo* que “o espiritualismo científico moderno, baseado sólidamente na experiência e nas teorias ocultistas, se por um lado repele e combate por *insuficiente* a doutrina dos positivistas e materialistas antigos, por outro lado nada tem de comum com o espiritualismo *abstracto e vão* da velha escolástica medieval.” (Martins Velho 1915: 14).

¹⁹⁶Pytlik 2005:9.

questionando-se, assim, a *Vernunft* (um exemplo é a descoberta do raio X por Wilhelm Conrad).¹⁹⁷ Esta posição é referida por William Fletcher Barrett em *Psychical Research*, numa passagem assinalada e sublinhada por Pessoa:

Nor can we restrict these considerations to the visible universe. The vast procession of phenomena that constitute the order of nature do not come to an abrupt conclusion when they can no longer be apprehended by our present organs of sense. Science already takes cognizance of the imperceptible, imponderable, and infinitely rare luminiferous ether, an unseen form of matter wholly different from anything known to our senses, the very existence of which indeed is only known inferentially.¹⁹⁸

August Strindberg, dramaturgo sueco e figura central do Modernismo europeu,¹⁹⁹ critica, neste contexto, a altivez das ciências naturais relativamente aos “mistérios do universo”. Nietzsche, por sua vez, expõe as limitações das ciências naturais²⁰⁰ e a pretensão de “conhecer” o mundo, que considera impossível.²⁰¹

Há que sublinhar que a popularidade de temas ocultistas e esotéricos à época passa, por sua vez, pela sua vertente experimental e empírica.²⁰² Em *Four dimensional vistas* de Claude Bragdon (1866-1946) que trata a teoria da relatividade de Einstein, nomeadamente a ideia da 4ª dimensão, Pessoa sublinha a passagem, na qual se refere a necessidade de um fundamento matemático-filosófico para a nova vaga de misticismo: “the purpose of bringing about a recrudescence of mysticism, by providing it with a mathematical and philosophical foundation which it has

¹⁹⁷A posição de Strindberg é paradigmática relativamente a esta descoberta: “Qual é o resultado de tudo isto? A partir dos raios X, que são raios normais, da transparência relativa dos corpos da fotografia sem lente, da fotografia sem câmara e sem lente? Pelo menos isto: que as dominantes Física e Química não resolveram os mistérios do mundo; que as leis da natureza, tal como são designadas, são simplificações, ditadas por meras pessoas e não pela natureza; que o universo ainda nos esconde mistérios; e que por tal a humanidade tem o direito de exigir uma revisão das Ciências Naturais, que colocaram os raios X numa luz tão pouco simpática.” (Strindberg cit. in *ibid.* 11, tradução nossa).

¹⁹⁸Barrett 1911:12-13 (ver imagens Barrett 1 e 2).

¹⁹⁹Strindberg tem, curiosamente, um percurso muito semelhante a Pessoa – anseia renovar o drama europeu, interessa-se pelo tema do Fausto, o receio da loucura é uma constante na sua vida e estuda tanto temas esotéricos como científicos.

²⁰⁰Este questionar das fundações do conhecimento científico, leva pensadores, tal como Helmholtz ou Liebig, até Kant (Moore 2004:8). Este renascimento de Kant terá que ser compreendido no contexto de um novo entendimento das condições e limites do conhecimento.

²⁰¹Nietzsche crê que o mundo é um caos generativo e qualquer acto de cognição envolve retirar a “rede de ilusões” que reina no mundo (*Ibid.* p. 14).

²⁰²Na esperança de situar as áreas do ocultismo e do sobrenatural na investigação racional e empírica científica, os seus defensores viam-se obrigados a defender uma determinada ideia de “progresso” e aqui, nomeadamente, o combate à superstição.

appeared to lack."²⁰³Esta ânsia de cientificidade em todas as matérias compreendidas no lato conceito de "ocultismo", também é visível num volume presente na biblioteca privada de Pessoa, *Occultism* (1922) de Edward Clodd (1840-1930), biógrafo de Darwin, Huxley e Spencer. Aqui as teorias evolucionistas são logo referidas na primeira página, o conceito de instinto na segunda e a Psicologia ("science of psychology") na terceira.

Um outro autor presente na biblioteca privada de Fernando Pessoa, Afonso Acácio Martins Velho (1848-1929), afirma em *O Espiritualismo contemporâneo* que este seria "hoje uma ciência positiva e experimental",²⁰⁴ "um conjunto de doutrinas científicas, profundamente elevadas, doutrinas que se apoiam em numerosíssimos factos observados e estudados com todo o rigor dos métodos experimentais".²⁰⁵ Joseph Grasset vai ainda mais longe e refere que "le spiritisme devient la religion scientifique de l'avenir".²⁰⁶

No início do século XX, o ocultismo de recorte científico ganha nova vitalidade, principalmente através de novas vertentes da jovem disciplina de Ciências psicológicas.²⁰⁷ É exactamente a partir da Psicologia que se tenta legitimizar, pela primeira vez, em 1900, a questão ocultista: a 5ª secção do 4º congresso internacional de Psicologia em Paris, o qual foi presidido por Théodule Ribot (fundador do primeiro laboratório científico de Psicologia) e que tinha Pierre Janet como Secretário-geral, foi dedicada à "psicologia do hipnotismo, da sugestão e das questões conexas".²⁰⁸ As ligações entre o estudo da hipnose e a parapsicologia são óbvias²⁰⁹ no início do século XX mas tornam-se especialmente visíveis nos congressos de psicologia, nos quais a parapsicologia esteve presente de 1889 até 1906 na secção de hipnose.

Mesmo se Pessoa ainda não estivesse ao corrente destas tendências ficaria, então, a par da questão a partir de um outro autor residente na sua biblioteca que apresenta o ocultismo enquanto "pré-científico" (no conceito estão patentes as ambições científicas do Ocultismo): Joseph Grasset (1849-1918), autor de *L'Occultisme hier et aujourd'hui: le merveilleux préscientifique* (1908), neurologista, investigador na área da parapsicologia e ligado às novas tendências da ciência psicológica.

²⁰³Bragdon 1929:8 (imagem Bragdon 1).

²⁰⁴Martins Velho 1915:8, imagem Martins Velho 2.

²⁰⁵*Ibid.* p. 7.

²⁰⁶Grasset 1908: 294 (imagem Grasset 9).

²⁰⁷O primeiro capítulo de *O Espiritualismo Contemporâneo* de Martins Velho é exactamente dedicado ao que ao autor designa de "neo-psicologia".

²⁰⁸Grasset 1908: 278 (imagem Grasset 8).

²⁰⁹Tanto a hipnose como o ocultismo e os fenómenos paranormais têm as suas raízes no magnetismo e no sonambulismo (Pytlik 2005:33).

Nesta tentativa de legitimizar cientificamente a questão ocultista é de referir ainda, entre os volumes da biblioteca de Pessoa, *Psychical Research* (1911)²¹⁰ de William Fletcher Barrett (1844-1925), catedrático de Física experimental no *Royal College of Science* irlandês:

we cannot pretend to determine the boundary between the natural and the supernatural until the whole of nature is open to our knowledge. If at any point scientific investigation finds a limit, what is beyond is only a part of nature yet unknown. So that, however marvellous and inexplicable certain phenomena may be, we feel assured that sooner or later they will receive their explanation, and be embraced within some part of the wide domain of science.²¹¹

Pessoa assinala ainda a passagem "There is therefore nothing incomprehensible or unscientific in the necessity for an automatist or medium in those phenomena which transcend our conscious apprehension",²¹² que é em muito semelhante ao que afirmaria mais tarde:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o «medium» de figuras que ele próprio criou.

Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se lhe fosse ditado, escreve; e, como se lhe fosse ditado por quem fosse amigo, e portanto com razão lhe pedisse para que escrevesse o que ditava, acha interessante — porventura só por amizade — o que, ditado, vai escrevendo.

O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem. (...)

Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos, que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem — não pode fazê-lo o autor destes livros;

²¹⁰Este volume denuncia muita *marginalia* e denota pelo menos duas leituras por parte de Pessoa.

²¹¹Barrett 1911:12 (ver imagem Barrett 1).

²¹²*Ibid.* p. 40.

porque não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade.²¹³

A argumentação de *Psychical Research* insere-se, exatamente, na linha de defesa da afinidade do “oculto” com as ciências psicológicas, compreendendo temas tão diversos como leitura/transferência de pensamentos,²¹⁴ hipnotismo,²¹⁵ telepatia,²¹⁶ alucinações. Barrett releva um pilar decisivo nesta tentativa de legitimação destes fenómenos, uma corporação incontornável na época, a *Society for Psychical Research*, fundada em 1882, que se propunha à investigação de fenómenos inexplicáveis à luz das ciências, referidos como “forças físicas desconhecidas” e que os espíritas reclamavam como sendo intervenção de inteligência extra-terrena. A lista de membros desta sociedade é ilustre: Charles Richet, Marie Curie, Henri Bergson, Hippolyte Bernheim, Théodule Ribot, Pierre Janet, William James, entre outros.

Estes relatos sobre a comunicação mediúnica, tal como os que Pessoa encontra em *Psychical Research* de William Fletcher Barrett e *L'Occultisme hier et aujourd'hui: le merveilleux préscientifique* de Joseph Grasset irão influenciar não só a comunidade científica de áreas desde a Psicologia à Linguística, mas também, em última análise, a própria produção literária no Modernismo. Neste quadro epocal de cepticismo e de crise da linguagem, os processos de mediunidade suscitam especial interesse. Pensemos na escrita fragmentária enquanto interrupção da escrita,²¹⁷ ou nos surrealistas em busca de novos processos de produção poética a partir da escrita automática.²¹⁸ Tal como foi praticada e formulada programaticamente pelos surrealistas, a escrita automática foi vista por alguns críticos, tal como por Peter Bürger, como decorrentes das técnicas do método da associação livre desenvolvido por Freud. As raízes da escrita automática residem, contudo, em movimentos anteriores de *fin-de-siècle* ocultistas e espíritas. Esta filiação da

²¹³Pessoa 1966:95-97.

²¹⁴Barrett 1911:48-49.

²¹⁵*Ibid.* 90-94. O tema do hipnotismo está muito presente na época, sendo usado por vários autores na própria reflexão sobre estratégias literárias, tal como August Strindberg que usa o conceito do “autor-hipnotista” no famoso prefácio do drama *Menina Julie*, considerado o manifesto do Naturalismo: “On the question of technique, I have, by way of experiment, eliminated all intervals. I have done this because I believe that our declining capacity for illusion is possibly affected by intervals, which give the spectator time to reflect and thereby withdraw from the suggestive influence of the author-hypnotist” (Strindberg 1964:28).

²¹⁶Segundo Barrett, Shakespeare teria já antecipado os estudos experimentais de telepatia (Barrett 1911:103).

²¹⁷Os paralelos entre o discurso pessoano sobre a escrita fragmentária heteronímica e passagens do volume são óbvios, tal como esta que foi assinalada por Pessoa: “The writing was frequently interrupted by the invasion of other influences, some of a lower type and wholly alien to the character of my friend.” (*Ibid.* p. 222).

²¹⁸Os surrealistas não foram os primeiros a buscar novos processos de produção poética a partir da escrita automática. Já Rilke, em 1910, no romance paradigmático *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* formula a ideia de um processo de escrita passivo.

escrita automática nas experiências mediúnicas é notória na descrição de Pessoa do processo heteronímico:

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o «medium» de figuras que ele próprio criou.

Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se lhe fosse ditado, escreve; e, como se lhe fosse ditado por quem fosse amigo, e portanto com razão lhe pedisse para que escrevesse o que ditava, acha interessante — porventura só por amizade — o que, ditado, vai escrevendo.²¹⁹

O exemplo do caso do sr. Moses descrito por Barrett,²²⁰ ou o de Hélène Smith, a famosa *medium* de Génova, explanado no *Des Indes à la planète Mars. Étude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie* (1900) de Théodore Flournoy e referido por Grasset, remetem-nos para a descrição do famoso “Dia Triunfal”: o ímpeto de escrita, o transe em que se caía, o aparecimento de palavras que num estado normal não surgiriam:

The caligraphy of these scripts, unlike Mr. Moses’ own large thick and rapid writing, was said to be fine, minute, regular, and beautiful. He tells us that to avoid as far as possible the influence of his own conscious thoughts on the writing, he occupied himself with other subjects, even reading abstruse books, and following a chain of close reasoning, all the time that his hand was writing long, elaborate messages, given without a single correction, with great vigour and beauty of style. He never could command the writing: it came unsought, a sudden, irresistible power impelling him to write, and sometimes indeed causing him to fall into a trance, when he spoke under “control” words of which he had no recollection on returning to his normal state.²²¹

²¹⁹Pessoa 1966:95-96.

²²⁰Mudança de caligrafia no caso do sr. Moses, tal como nos heterónimos (Barrett 1911:223-5, ver imagem Barrett 8).

²²¹*Ibid.* p. 223, passagem anotada e sublinhada.

Não deixa de ser interessante que Pessoa, que tenta sempre acentuar a seriedade da construção heteronímica, no caso de Hélène Smith se pergunte o quanto haveria de encenação, nomeadamente de “poses” históricas (na acepção de Paul Richer, assistente de Charcot):

Il écrit avec l'orthographe du XVIIIe siècle, mettant *o* au lieu de *a* dans « j'aurais ». Puis il parle, par la voix même d'Hélène, qui prend alors une voix caverneuse et profonde avec accent italien. A ces moments, Hélène «se redresse fièrement, se renverse même légèrement en arrière, tantôt ses bras croisés sur sa poitrine d'un air magistral, tantôt l'un d'eux pendant le long du corps, tandis que l'autre se dirige solennellement vers le ciel avec les doigts de la main dans une sorte de signe maçonnique toujours le même ».

Hélène a sur sa cheminée un portrait de Cagliostro, extrait d'une vie de Joseph Balsamo, dans cette attitude.

Elle grasseye, zézaye, prononce tous les u comme des ou; emploie de vieux mots : fiole au lieu de bouteille, omnibous au lieu de tramway. Elle tient ordinairement les paupières baissées; elle «s'est cependant décidée à ouvrir les yeux pour laisser prendre un cliché au magnésium ».²²²

Ou que assinale a passagem, na qual o autor questiona a descrição dos estados da medium Hélène Smith, pela similitude com determinados estudos de Charles Richet, (fisiologista, ocultista e presidente da *Society for Psychical Research*) com “note well”,²²³parecendo constatar as potencialidades de tais relatórios psico-fisiológicos:

Le premier point ne laisse presque rien à désirer. Le polygone d'Hélène a évidemment son idée complète d'une reine et l'exprime fort bien. Il faut voir, dans ces cas, « la grâce, l'élégance, la distinction, la majesté parfois, qui éclatent dans l'attitude et le geste d'Hélène. Elle a vraiment un port de reine... ses jeux de mains avec son mouchoir réel et ses accessoires fictifs: l'éventail, le binocle à long manche, le flacon de senteur fermé à vis qu'elle porte dans une pochette de sa ceinture ; ses révérences ; le

²²²Passagem anotada e com *marginalia* na margem esquerda da página: "hysterical “poses”? (Richer)" (Grasset 1908:198).

²²³Charles Richet (1850-1935), fisiologista e neuroquímico francês, Nobel da Fisiologia e Medicina em 1913, dedicou parte da sua investigação ao estudo de fenómenos paranormais.

mouvement plein de désinvolture dont elle n'oublie jamais, à chaque contour, de rejeter en arrière sa traîne imaginaire...»

Ne croirait-on pas lire les scènes de suggestion et de personnalité suggérée dans l'hypnose, si bien étudiées et décrites par Charles Richet et tant d'autres?

Beaucoup moins parfaite est l'objectivation de cette reine particulière: Marie-Antoinette.²²⁴

No caso de Hélène Smith há ainda o aspecto da linguagem que foi muito comentado e estudado na época por nomes como Flournoy ou Saussure e que também interessa a Pessoa. Para além de quando assumia outras personalidades, como a de Marie Antoinette, por exemplo, a caligrafia, a ortografia e o sotaque se modificasse²²⁵ (tanto estes traços como o assumir de discursos outros nos remete para a encenação heteronímica), Smith falaria uma espécie de marciano com características semelhantes a jogos infantis:

Flournoy a ainsi patiemment reproduit, traduit et analysé quarante et un textes martien; et il est arrivé à démontrer que le martien n'est «qu'un travestissement enfantin du français».²²⁶

Interessante é também a marginalia “psychologically useful” na passagem seguinte que vem confirmar que são os mecanismos psíquicos desencadeados que interessam, particularmente, a Pessoa:

Ces spécimens, ainsi que les arbres disséminés dans les paysages, montrent que la végétation martienne ne diffère pas essentiellement de la nôtre, sans en reproduire cependant aucun échantillon nettement reconnaissable.²²⁷

²²⁴Grasset 1908: 200.

²²⁵*Ibid.*

²²⁶*Ibid.* p. 207.

²²⁷*Ibid.* p. 206.

O facto de a “língua marciana” de Hélène Smith conter traços infantis, não implicava, contudo, na opinião de Grasset (e também na de Pessoa) que se tratasse “de uma invenção voluntária, uma piada ou um malabarismo” (que também não era o entendimento de Pessoa da heteronímia):

C'est donc une langue et, on peut même dire, « une langue naturelle en ce sens qu'elle est automatiquement enfantée, sans la participation consciente de Mlle Smith ». Ce n'est pas une invention volontaire, par plaisanterie ou jonglerie.

Voici cependant ce qui prouve que cette langue n'est pas neuve, que c'est une modification enfantine et puérile du français.²²⁸

Grasset argumenta ainda que era requirida imaginação por parte do “polígono” (personalidade múltipla)²²⁹ do *medium* para uma experiência mediúnica mais bem conseguida (Pessoa assinala a passagem com “note”):

L'assistant ne pose pas de question au médium. Celui-ci se met en transe spontanément ou sur la prière de quelqu'un. Puis on laisse toute liberté à ce polygone émancipé et on le laisse dire, écrire ou faire ce qu'il veut. Pour réussir une expérience de ce degré, il faut que le polygone du médium ait de l'imagination. Jusqu'ici il avait dû avoir de l'intelligence et de la mémoire pour combiner les réponses à faire aux questions posées. Maintenant il lui faut de la spontanéité, de la vivacité dans les associations d'idées et d'images.

A ce degré, la séance est d'autant plus intéressante que le polygone du sujet a plus d'imagination.²³⁰

Pessoa afirmaria algo semelhante quando redige o prefácio para a edição projectada das suas obras:

²²⁸*Ibid* p. 208.

²²⁹Em *Psychical Research*, Barrett analisa a questão das personalidades múltiplas, descrevendo os sintomas e relacionando-os com a escrita automática (ver Barrett 1911: 226- 235, ver imagens Barrett 9-18).

²³⁰Grasset 1908:195.

A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, o «medium» de figuras que ele próprio criou.

Nem esta obra, nem as que se lhe seguirão têm nada que ver com quem as escreve. Ele nem concorda com o que nelas vai escrito, nem discorda. Como se lhe fosse ditado, escreve; e, como se lhe fosse ditado por quem fosse amigo, e portanto com razão lhe pedisse para que escrevesse o que ditava, acha interessante — porventura só por amizade — o que, ditado, vai escrevendo.

O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem.

É interessante notar, ainda, a relação entre si das designadas “personagens polígonas”. Apesar de Grasset aproveitar a terminologia de Flornoy (“romances of the subliminal imagination”), optando pelo termo “romance” (“les romans polygonaux des médiums”, “les romans d’Hélène Smith”), a descrição da interacção entre as personagens remete-nos para a tríade Reis-Campos-Caeiro que Pessoa designa como “drama em gente”:

Pour bien montrer jusqu'où peuvent aller les produits de l'imagination chez un médium de ce degré, il faut connaître les romans polygonaux que certains d'entre eux construisent et dont l'étude est assez importante (...).²³¹

Pessoa assinala, ainda, a passagem, na qual Grasset refere que a imaginação polígona, para além de aparecer em estados hipnóticos ou semelhantes, surgiria também no sonho²³²— estado tão privilegiado em Pessoa - ou em outros “estados de consciência crepusculares”:

²³¹*Ibid.*

²³²Os sonhos que interessam a Pessoa são os de “abstracting the mind from the normal sensory impressions” (Barrett 1911:141).

Cette imagination polygonale, si brillamment démontrée chez les médiums(i), apparaît aussi dans l'hypnose et dans d'autres états extraphysiologiques de désagrégation suspolygonale. Elle apparaît même à l'état physiologique, dans le rêve ou «dans des états de conscience crépusculaire».²³³

Por último, gostaríamos de convocar uma afirmação do psicólogo e parapsicólogo Théodore Flournoy (à qual Pessoa se manifesta com “good”) e que poderia perfeitamente servir a uma definição da heteronímia:

On dirait l'œuvre d'un jeune écolier, à qui on aurait donné pour tâche d'inventer un monde aussi différent que possible du nôtre, mais réel, et qui s'y serait consciencieusement appliqué en respectant naturellement les grands cadres accoutumés hors desquels il ne saurait concevoir l'existence, mais en lâchant la bride à sa fantaisie enfantine sur une foule de points de détail, dans les limites de ce qui lui paraît dmissiblee d'près son étroite et courte expérience.²³⁴

Apesar de os discursos espíritas, parapsicológicos e psicológicos se plasmarem no próprio verbo pessoano, formatando, nomeadamente, o discurso de Pessoa sobre a heteronímia ou o “Dia Triunfal”, estas vertentes interessavam a Pessoa num contexto mais abrangente – o do Conhecimento -, e daí defender, tal como muitos outros pensadores da altura, uma maior interligação entre o esoterismo, a filosofia e a ciência:

How, then, is a man who seeks “initiation” to train himself for it? How, in other words, is he to take within himself the Neophyte Grades of the Inner Order? He should begin by making himself acquainted with philosophical systems and with such philosophy as emerges, rightly or wrongly, from the more recent acquisitions of science.²³⁵

²³³Grasset 1908:214.

²³⁴*Ibid.*

²³⁵[BNP E3/ 54 B-16], o ensaio "Initiation" foi reproduzido por Yvette Centeno (Centeno 2004: 112-114).

Capítulo 3

O Drama

O porquê de um autor como Fernando Pessoa que é designado, comumente, pela crítica (e pelo público, em geral) de “poeta”, se definir, a determinada altura no seu percurso, a partir do género dramático (o que Manuel Gusmão designa de insistência no modo dramático)²³⁶ é um campo ainda muito em aberto nos Estudos Pessoaanos.

Pois tem sido sobretudo na sua relação promíscua com a heteronímia que a questão do drama em Pessoa tem sido abordada, ou seja, na transposição do género dramático para a “dramaticidade” dos discursos heterónimos.²³⁷ Mas tal, na verdade, nunca chegou a trazer luz à questão da insistência de Pessoa no modo dramático, conceito transversal a todo o universo textual pessoano que ultrapassa a própria questão do género literário.

3.1. O género dramático e o teatro heteronímico

O paradigma de Pessoa enquanto “poeta dramático” é um ponto nevrálgico na exegese da heteronímia que condensa quase todo o interesse pelo género dramático nos estudos Pessoaanos.²³⁸ Foi o próprio Pessoa que na Tábua bibliográfica publicada na edição de Dezembro de 1928 da *Presença* “ofereceu” a grelha interpretativa da heteronímia à crítica, armando assim, postumamente, a exegese pessoana de todo um arsenal metafórico e metonímico do campo da teatralidade e reconfigurando novos espaços autorais.

²³⁶Segundo Manuel Gusmão, apesar de Pessoa ser fundamentalmente um poeta, há uma insistência no modo dramático (Gusmão 2003:70). Gusmão parece remeter para o entendimento de género e de modo de Jacques Derrida quando este discorre sobre um texto de Maurice Blanchot: "Qu'est-ce que je vais demander à *La Folie du jour* ? De répondre, de témoigner, de dire ce qu'elle a à dire quant à la loi du genre ou à la loi du mode, plus précisément quant à la loi du récit dont on vient de nous rappeler qu'il est ceci et non cela, un mode et non un genre." (Derrida 2003:247).

²³⁷Ver "O trágico pessoano" de José Augusto Seabra.

²³⁸O facto de, nas últimas décadas de regência teórica pós-moderna, no âmbito teórico dos géneros literários, o conceito de género ter sido muitas vezes considerado inoperante no plano metodológico e ineficaz em termos epistológicos veio contribuir também para alguma falta de interesse por esta questão. Maurice Blanchot, em *Le livre à venir*, anuncia a caducidade da noção de género: "Seule importe l'oeuvre (...). Seule importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques [...] auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme." (Blanchot 1962: 272). Nesta óptica o género não é senão um obstáculo entre o “livro” e a literatura: "Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature." (Blanchot 1962: 273).

Apesar da dificuldade de datação de muitos textos, é possível afirmar que a ligação entre o drama e a heteronímia é estabelecida maioritariamente a partir de finais dos anos 20, quando Pessoa se auto-define como poeta dramático sobretudo nas suas cartas a João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro. Contudo, a questão do “dramático” surge ligada à heteronímia já em 1915, numa carta a Armando Côrtes-Rodrigues, na qual o jovem Pessoa refere:

Isso é toda uma literatura [Caeiro-Reis-Campos] que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. (...) Isso é sentido na *pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele. Chamo insinceras às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também - *repare nisto, que é importante* - que não contêm uma fundamental ideia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento uma noção da gravidade e do mistério da Vida. Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos.²³⁹

Para além da questão da sinceridade que, mais tarde, Pessoa irá elaborar mais sofisticadamente na teoria do fingimento da Autopsicografia ("O poeta é um fingidor"), nesta passagem Pessoa delinea uma primeira explicação para a tríade Caeiro-Reis-Campos (ainda longe da elaborada “confissão” da génese dos heterónimos a Adolfo Casais Monteiro, a célebre “transsubstanciação” em “drama em gente”), que designa de coisa séria (em contraponto às “blagues” dos manifestos vanguardistas)²⁴⁰ e que, em termos conteudísticos, passa por "uma fundamental ideia metafísica", "uma noção da gravidade e do mistério da Vida" e em termos formais releva já as potencialidades dramáticas dos heterónimos.

A ligação entre conceitos de âmbito dramático e a heteronímia é geralmente feita através da qualificação adjectiva ("poeta dramático", "poemas dramáticos", "espírito dramático", "instinto dramático", "conjunto dramático", "temperamento dramático", "despersonalização dramática") ou, como acontece nesta carta a Armando Côrtes-Rodrigues, adverbial ("escrito *dramaticamente*"). O “dramático”, raramente substantivado, vai indicar propriedades de um outro nome ou de uma outra acção, o que de um ponto de vista semântico lhe confere esta significação tão específica em

²³⁹Ítálico do autor, Pessoa 1999a:142.

²⁴⁰"E por isso não são sérios os *Paúis*, nem seria o *Manifesto* interseccionista de que uma vez lhe li trechos desconexos. Em qualquer destas composições a minha atitude para com o público é a de um palhaço. Hoje sinto-me afastado de achar graça a esse género de atitude." (ítálico do autor, *ibid.* pp. 142-143).

Pessoa. Se por um lado, a questão dramática parece remetida para um plano secundário (não nominal) por Pessoa se mostrar reticente em nomear directamente o “drama” (esta relutância na abordagem directa da questão do drama na sua própria obra revela-se igualmente no facto de apenas falar no drama relativamente a questões teóricas do género), a verdade é que a recorrente terminologia do dramático em Pessoa confere, só por si, alguma centralidade à questão do drama.

Pesem embora as diferentes *nuances* significativas da terminologia dramática (as questões datológicas não são aqui de somenos importância), e independentemente do sentido que ele conferiu a esses termos, a ponte entre o seu universo heteronímico e a questão do “dramático” é estabelecida em primeira linha pelo próprio Pessoa. Este discurso sobre os heterónimos (“isso é sentido na *persona de outro*; é escrito *dramaticamente*”) será, mais tarde, automaticamente assumido pelos primeiros exegetas pessoanos que aceitam a abordagem do próprio autor que na carta de 1915 a Armando Côrtes-Rodrigues, que citamos anteriormente, já recorre a conceitos do género dramático. Nunca é demais lembrar que subjacente a toda a estética pessoana está o pressuposto basilar do “fingimento” e o que poderá surgir nestas cartas como um “fluxo de auto-análise”, mais não será do que o prolongamento dessa “mentira” do foro estético. Ou seja, as cartas de Pessoa, onde, através da confissão - acto por excelência performativo -²⁴¹ se configura o drama da filogénese heteronímica, não podem ser consideradas material auto-biográfico, onde o autor, num fluxo de auto-análise, reflete sobre si próprio e sobre a sua obra (o que leva muitos exegetas a falar na “vida-obra”).

A questão do “dramático” é, assim, intrínseca à heteronímia (na medida em que é transversal a todo o *corpus* epistolar pessoano) e, simultaneamente, paralela à heteronímia. Ou seja, uma problemática autónoma, que urge analisar e contextualizar na poética pessoana. A tarefa de destrinçar as questões em redor do género dramático e as do “drama em gente” mostra-se, algo complexa, tanto mais que a própria grelha interpretativa da heteronímia (e da sua obra em geral) que Pessoa forneceu aos críticos na Tábua bibliográfica, já quase no final da sua vida, é também ela baseada em conceitos dramáticos.

3.1.1. Genealogia de uma exegese dramático-heteronímica

²⁴¹“Pois a confissão, no seu sentido formal do ritual de expurgação e acto de fala por excelência performativo, é, mesmo quando esvaziada de qualquer conteúdo, concreta e inequivocamente identificável, uma das formações discursivas sistematicamente reiteradas na obra de Pessoa, aspecto integral da poética do fingimento” (Klobucka 2007:35).

O primeiro destes críticos que coloca a heteronímia em relação directa com o género dramático é João Gaspar Simões, marco essencial e incontornável na entronização de Pessoa. Autor de *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração* (1950), primeiro e único biógrafo durante mais de quatro décadas, Gaspar Simões foi, juntamente com José Régio e Branquinho da Fonseca (cujo lugar iria ser mais tarde ocupado por Adolfo Casais Monteiro), um dos fundadores da revista coimbrã *Presença*, órgão do segundo Modernismo português, na qual a obra de Pessoa também foi divulgada. É sobretudo como crítico literário que Gaspar Simões ficará conhecido apesar de também ter sido responsável, juntamente com Luís de Montalvor (companheiro de Pessoa no projecto do *Orpheu*), pela publicação na editora Ática dos primeiros volumes das *Obras Completas* na década de quarenta.²⁴² A *Presença* pretendia divulgar um certo tipo de literatura (defendendo puros valores estéticos independentes de valores socio-políticos e morais) e, ao mesmo tempo, valorizar os nomes da geração precedente, nomeadamente Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Gaspar Simões, guiado pelas linhas-mestras da revista, e ocupando-se mais afincadamente das questões práticas ligadas à condução da *Presença*, entre as quais figurava a de manter o contacto com o autor de “Pauís” e assegurar a sua colaboração na revista, seria, assim, um interlocutor privilegiado de Pessoa (84 cartas trocadas).²⁴³

Na senda de José Régio que se refere a Pessoa como um dos nomes maiores do movimento moderno português logo nos primeiros números da *Presença*,²⁴⁴ Gaspar Simões escreve o primeiro estudo monográfico sobre Pessoa intitulado “Fernando Pessoa”, que seria publicado em 1929 no livro *Temas*²⁴⁵ em edições *Presença*, estudo este que Pessoa recebe com muito agrado, o que terá certamente incentivado Gaspar Simões a desenvolver um estudo mais exaustivo sobre o autor. Partindo, assim, do seu estatuto privilegiado de amigo e “confidente” de Pessoa (é interlocutor de Pessoa nas cartas que ficarão para a posteridade, juntamente com Adolfo Casais Monteiro), tenta afirmar-se enquanto crítico e ensaia uma leitura da sua obra a partir das novas teorias psicológicas, nomeadamente de Sigmund Freud.²⁴⁶ É neste contexto que surge em 1930, no n.º 29 da *Presença*, o artigo “Fernando Pessoa e as vozes da Inocência”, que seria mais tarde incluído no seu segundo livro de ensaios críticos, *O Mistério da Poesia. Ensaaios de Interpretação da génese poética*.²⁴⁷ Aqui efectua uma análise de zonas inexploradas do subconsciente e do irracional como elemento a

²⁴²Esta edição das obras completas de Fernando Pessoa na casa editorial Ática é conhecida como “vulgata” nos Estudos Pessoaanos.

²⁴³Martines 1998: 30.

²⁴⁴Pessoa é citado no artigo “Literatura Viva” que sai no primeiro número da revista e no artigo “Da Geração Modernista”, publicado no terceiro número, e é considerado aí um dos mestres do movimento contemporâneo, juntamente com Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros.

²⁴⁵Ver carta de 26.06.1929 a Gaspar Simões (Pessoa 1999b:155).

²⁴⁶Ver carta de 11.12.1931 a Gaspar Simões (*Ibid.* p. 248-258).

²⁴⁷Sobre estes estudos que versam a sua obra, pronuncia-se Pessoa na carta a Gaspar Simões de 11.12.1931 depois de postergar sucessivamente a tarefa de comentar o artigo de Temas desde 1929 (ver carta de 26.06.1929 a Gaspar Simões, na qual agradece o livro e a sua menção no estudo, *ibid.* p. 155).

considerar na interpretação do mistério da criação poética, análise esta não muito bem recebida por Pessoa. Para além de manifestar a sua crítica ao livro de Simões, no que designa de “aspectos metodológicos do livro”,²⁴⁸Pessoa sublinha sobretudo as influências freudianas de Simões na interpretação da sua obra e a sua discordância em relação a essa leitura literário-psicoanalítica.²⁴⁹

Após a morte de Pessoa, Gaspar Simões publica a exaustiva biografia *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1951), que veio promover o nome de Fernando Pessoa nas letras portuguesas mas que iria também cunhar toda uma imagem de Pessoa através da segunda parte do século XX. Teria, assim, razão o biógrafo quando, na década de setenta, no prefácio a uma publicação mais tardia, *Heteropsicografia de Fernando Pessoa* (1973), refere que em quatro décadas não se havia alterado a perspectiva na qual ele situou Pessoa em 1929.²⁵⁰Esta imagem que Gaspar Simões fornece vai funcionar como uma espécie de máscara que se cola à cara de Pessoa e que só há pouco tempo se começou a tentar deconstruir.²⁵¹Eduardo Lourenço aponta, por isso, que esta é a primeira e, em certo sentido, *definitiva* imagem de Fernando Pessoa.²⁵²Mesmo as biografias de Ángel Crespo (1988) e Robert Bréchon (1996) não conseguiram opor uma outra imagem consistente de Pessoa, tal como refere Richard Zenith, no posfácio a *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*.²⁵³Uma imagem em muitos aspectos adulterada, desde o Pessoa abandonado pela família até ao poeta em final de vida “às portas da miséria”,²⁵⁴como Zenith demonstra.

Um aspecto não abordado nesta análise contundente de Richard Zenith é a imagem do autor pouco ou nada interessado na publicação da sua obra e por extensão, pouco movido pela

²⁴⁸*Ibid.* p. 253.

²⁴⁹Ver carta de 11.12.1931.

²⁵⁰Gaspar Simões 1973:12-13.

²⁵¹Apesar da biografia de Gaspar Simões ter sido alvo de várias críticas, facto é que relativamente aos dados sobre a vida de Pessoa, se remeteu durante várias décadas para a única biografia do poeta. Até os próprios familiares de Pessoa que não ficaram agradados com a biografia do autor, iriam reproduzir vários dos erros de Gaspar Simões na biografia, como Zenith salienta (Zenith 2003:435).

²⁵²*Ibid.* p. 431.

²⁵³“As biografias da autoria de Ángel Crespo (1988) e Robert Bréchon (1996) – embora tenham recolhido, inevitavelmente, a maior parte das suas informações na de João Gaspar Simões – procuram apresentar o seu biografado “directamente”, sem recorrer a teses freudianas ou a arquétipos de um ou outro *poète maudit*. É uma tarefa difícil se não impossível, visto que essas teses e esses arquétipos já ficaram, de algum modo, colados ao próprio nome do poeta: a mera menção de “Fernando Pessoa” conjura perante a nossa visão mental o retrato bastante vivo e dotado de espessura psicológica que João Gaspar Simões elaborou com tanto talento.” (*Ibid.* p. 432).

²⁵⁴“João Gaspar Simões quis escrever a história de um homem com o seu quê de trágico, de intrigante, de moralmente instrutivo, pondo o seu tema – Fernando Pessoa – ao serviço do seu projecto. Pessoa ficou bem e mal servido. Bem servido, porque esta „biografia romanceada“ (no dizer de Eduardo Freitas da Costa) é gostosa de ler e ajudou a promover o nome e a obra de Fernando Pessoa. Mal servido, porque para os fins de João Gaspar Simões, o rigor dos factos, embora importante, não era essencial; esboçou o seu retrato por intuição, baseado em impressões, ajustando os dados concretos ao perfil previamente estabelecido. E o seu livro está, efectivamente, cheio de dados, pois o autor falou com muita gente, fez pesquisa, empenhou-se. Só que, infelizmente, estes dados são muitas vezes inexactos, e, como as suas fontes raramente são indicadas, torna-se difícil verificá-los e, logo, evitar o retrato gaspar-simoniano que compõem.” (*Ibid.*).

glória e pelo reconhecimento público, que também prevalece até aos dias de hoje.²⁵⁵ Pois não deixam de ser surpreendentes todos os esforços empreendidos por Pessoa no sentido de publicar a sua obra, principalmente em Inglaterra.²⁵⁶ Pouco depois da sua chegada a Lisboa provindo da África do Sul, em 1905, Pessoa envia poemas seus a casas editoriais inglesas e na década de 10, acalenta o projecto ou chega mesmo a propor à Poetry Bookshop de Londres uma antologia de poesia portuguesa, onde vários dos seus heterónimos teriam certamente lugar de destaque.

Retomando a questão do papel deste primeiro pessoano, gostaríamos de chamar à atenção que João Gaspar Simões, para além de cunhar a imagem de Pessoa para as gerações vindouras, nas suas afirmações relativas à produção dramática pessoana, irá “condicionar”, igualmente, a questão da recepção crítica do drama em Pessoa:

E se é certo que o aparecimento dos heterónimos corresponde a uma desistência do próprio Fernando Pessoa no caminho da poesia dramática ou de acção, filosófica ou de expressão objetiva, também é verdade que é o primeiro passo para a afirmação decisiva do seu verdadeiro génio – o qual era português; e, como tal, irremediavelmente lírico, irremissivelmente subjectivo, fatalmente incompleto.²⁵⁷

Nestas afirmações, reiteradas no início da década de sessenta em *Fernando Pessoa: Escorço interpretativo de Sua Vida e Obra*, uma síntese do extenso *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Gaspar Simões sublinha o “génio português” de Pessoa que, na sua opinião, é “irremediavelmente lírico”. O objectivo deste lugar-comum relativo à ancestral predisposição dos portugueses para o género lírico parece ser o de inserir Pessoa nesta linha lírica portuguesa, sublinhando o carácter lusitano de um autor que provinha de um espaço cultural anglo-saxónico.²⁵⁸

Por outro lado, e esta é a questão que mais nos interessa aqui, na afirmação de que Pessoa teria posto de lado a “poesia dramática ou de acção” com o “aparecimento” dos heterónimos,²⁵⁹

²⁵⁵Para esta ideia do autor pouco interessado na publicação da sua obra, contribuiu, igualmente, a sua auto-anunciada aversão endémica “pelo acto de acabar seja o que for”, e que conduz, por sua vez, ao carácter fragmentário da sua obra. A consciência de Pessoa de não conseguir concluir obra maior não anula, contudo, o seu desejo de integrar um dia o cânone da Literatura europeia e de tal ideia infectar a sua obra.

²⁵⁶Relativamente ao projecto literário e cultural pessoano ver “El lugar de la Traducción en Fernando Pessoa. Una contextualización de proyectos de traducción en el proyecto literario y cultural pessoano” de Carla Gago.

²⁵⁷Gaspar Simões 19--?:31.

²⁵⁸Jorge de Sena chamará mais tarde a atenção para esta questão. Hoje, apesar de ainda se querer reforçar a “portugalidade” de Pessoa, sabe-se que quase metade do espólio pessoano está escrito em inglês.

²⁵⁹“E se é certo que o aparecimento dos heterónimos corresponde a uma desistência do próprio Fernando Pessoa no caminho da poesia dramática ou de acção, filosófica ou de expressão objetiva, também é verdade que é o primeiro

Gaspar Simões insinua, subliminarmente, já a incompletude ("irremediavelmente lírico, irremissivelmente subjectivo, fatalmente incompleto") e a incapacidade de Pessoa enquanto dramaturgo. Mas há que dizer, em abono da verdade, que Gaspar Simões não estará muito errado relativamente à ênfase que Pessoa a determina altura coloca no discurso em redor da heteronímia.

Efectivamente, embora a questão do drama continue a ser central na poética pessoana e Pessoa trabalhe nalguns projectos dramáticos até pouco antes da sua morte (tal como no projecto do Fausto), a partir da década de 20, quando o seu discurso sobre os heterónimos se começa a estruturar de uma forma mais definida, Pessoa parece fazer uso de um entendimento mais lato de "teatralidade", a partir do qual o teatro é erguido a uma categoria antropológica no sentido de fazer derrubar a barreira entre a arte e a vida.

Jorge de Sena (1919-1978), que ainda chega a conhecer Fernando Pessoa na sua infância,²⁶⁰ inicia a sua actividade de crítico em 1939 com um texto intitulado "Em prol da poesia chamada moderna" que parece vir no seguimento do seu encontro com Pessoa e com o movimento da *Presença*.²⁶¹ Autor da compilação *Páginas de Doutrina Estética*, interessa-se igualmente pelos textos teóricos de Pessoa mas irá marcar sobretudo os Estudos pessoanos com a comunicação "The man who never was"²⁶² em finais dos anos 70. Este estudo de tempos estruturalistas iria naturalmente recusar toda e qualquer forma de biografismo positivista (a fórmula mais famosa foi articulada por Octavio Paz: "Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía").²⁶³ Relativamente à questão do drama, Sena iria também, ele próprio, fortalecer a ideia de "drama em gente" na medida em que coloca os heterónimos no mesmo plano do que designa de "Pessoa ele-mesmo".

Já Jacinto do Prado Coelho (1920-1984), cujo conceito de exegese pessoano tenta, na generalidade, ser mais consensual (a sua obra de referência nos Estudos pessoanos, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 1947, aponta exactamente nesta direcção), afirma, relativamente à produção teórica de Pessoa, que "a doutrina estética do autor não corresponde à perturbante

passo para a afirmação decisiva do seu verdadeiro génio – o qual era português; e, como tal, irremediavelmente lírico, irremissivelmente subjectivo, fatalmente incompleto." (Gaspar Simões 19--?: 31).

²⁶⁰Jorge de Sena viveu com a sua tia-avó Virgínia na Rua Coelho da Rocha 16, 1º Esquerdo. Aqui, Pessoa alugaria em 1919, para si e para a sua mãe e meios-irmãos regressados da África do Sul, o 1º andar direito. Após o falecimento da sua mãe em 1925, continuará a frequentar a casa da tia-avó de Sena, onde este último o encontra várias vezes (Sena 2000:129-130).

²⁶¹O segundo texto crítico de Jorge de Sena irá aparecer no último número da *Presença* (Fevereiro de 1940) e debruçar-se sobre Fernando Pessoa, nomeadamente sobre um poema intitulado "Apostilha". O penúltimo número da *Presença* tinha publicado erradamente como inédito o poema numa versão que, na opinião de Jorge de Sena, não era a única leitura nem a mais correcta (Saraiva 1979:7).

²⁶²A palestra de Jorge de Sena "The man who never was" em Outubro de 1977 na Brown University deu também nome ao título de um volume de George Monteiro (*The man who never was. Essays on Fernando Pessoa*). Angel Crespo Angel Crespo criticaria este tipo de afirmações que, na sua opinião, são mais exercícios de retórica do que posições fundamentadas, contribuindo, desta forma, unicamente, para uma sedimentação do mito pessoano (Crespo 1988: 31).

²⁶³Paz 1961:4.

modernidade da sua poesia".²⁶⁴ Quanto às capacidades dramáticas de Pessoa também se mostra especialmente crítico, referindo a incapacidade do autor de escrever peças teatrais verdadeiramente dramáticas.²⁶⁵ E aponta o que considera deficiências: a falta de capacidade de pôr em conflito personagens dinâmicas, susceptíveis de alterações profundas sob a acção dos eventos e das outras personagens.²⁶⁶

Com Teresa Rita Lopes (*1937) pode-se dizer que se inaugura, numa segunda geração de pessoanos, uma abordagem mais profunda sobre o género dramático em Pessoa²⁶⁷ com a tese *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Heritage et Création* (1977), na qual Pessoa é vinculado à tradição simbolista e hiper-simbolista.

Apesar de o termo “drama em gente” ter sido introduzido pelo próprio Pessoa na tábuia bibliográfica de 1928, este conceito (assim como o do “teatro do ser”) foi fundamentalmente cunhado por Teresa Rita Lopes que reforça, assim, a linha exagética do “poeta dramático” (conceito que Pessoa tinha proposto em várias cartas a Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões)²⁶⁸ no sentido (mais redutor) da ligação do drama à heteronímia. De acordo com esta pessoana, o essencial da criação dramática em Pessoa não é a invenção do enredo mas sim a criação de personagens com uma vida autónoma.²⁶⁹

Eduardo Lourenço (*1923), o ensaísta português mais proeminente da actualidade, vai reforçar igualmente a ideia da incapacidade de Pessoa em escrever peças dramáticas:²⁷⁰

Em Pessoa, enquanto dramaturgo, não há senão reverberações de palavras, ou melhor, uma só palavra, enroscada em torno de si mesma, sem começo nem fim, lugar de ausência ou de impotência original para dizer o mundo, quer se trate do mundo vivo ou do mundo sonhado.²⁷¹

²⁶⁴ Prado Coelho 1994: xxxiv.

²⁶⁵ Severino 1983:198.

²⁶⁶ Prado Coelho 1987:169.

²⁶⁷ Apesar de afirmar a importância dos textos em prosa publicados em *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, no seu estudo *Fernando Pessoa et le Drame symboliste: Heritage et Création* estes textos não são levados em linha de conta (Lopes 1985: 107). Teresa Rita Lopes dedicar-se-á, mais tarde, ao estudo de inéditos pessoanos, entre os quais se destacam os volumes *Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa* (1990) e *Pessoa Inédito* (1993).

²⁶⁸ Ver cartas para João Gaspar Simões (11 de Dezembro de 1931) e para Adolfo Casais Monteiro (20 de Janeiro de 1935).

²⁶⁹ Lopes 1985:109. Tal é, na verdade, já um pressuposto de vários críticos literários ingleses da segunda metade do século dezanove que pertencem ao acervo de leituras pessoanas. Um destes exemplos é John Masefield, de quem Pessoa assinalou a passagem no volume *William Shakespeare* (1911) que possuía na sua biblioteca privada: "O génio manifesta-se não na construção do enredo, mas sim na criação de personagens inesquecíveis; na habilidade de penetrar qualquer tipo de alma em qualquer situação dramática." (cit. in Severino 1990:17).

²⁷⁰ Lourenço 2004:137-145.

²⁷¹ *Ibid.* p. 140.

Lourenço releva também a questão do “espectáculo”, pois Pessoa teria sido “desde muito cedo, sensível à feição teatral dos seus jogos de desdobramento sem fim”.²⁷² Este ensaísta é, assim, de opinião que a “única teatralidade verdadeira ao alcance do homem e do poeta que Fernando Pessoa foi (...) [: a] inesgotável dramaturgia da heteronímia”.²⁷³ Segundo este exegeta, não será, assim, teatro o *Marinheiro*, “essas trocas de vozes sem rosto, mergulhadas na bruma, num verdadeiro teatro de sombras sem corpo”, aproximando-o, assim, do conceito de “antiteatro”²⁷⁴ e “o poema dramático Fausto” – um “drama sem teatro” – ser, apesar de “a mais orgânica e coerente obra de Pessoa”,²⁷⁵ uma “suicidária aventura poética”, “um objectivo desastre”.²⁷⁶

José Augusto Seabra (1937-2004) doutorou-se com uma tese subordinada ao binómio Poesia/drama mas sempre em ligação com a heteronímia: *Analyse Structurale des Hétéronymes de Fernando Pessoa: du Poémodrame au Poétodrame* de 1971 sob a orientação de Roland Barthes. Seabra publicou vários ensaios sobre a questão do drama em Pessoa, realçando o carácter teatral da heteronímia e defendendo a tese da “transferência, ou transposição, por Pessoa, da dramaticidade enquanto género para a dramaticidade dos discursos heterónimos, no poetodrama pessoano.”²⁷⁷ Para Seabra, a “impossibilidade” do Fausto teria que ver com a escolha do género por Pessoa, a não congruência entre o género literário escolhido – o drama – e o tema do Fausto.

Manuel Gusmão (*1945), poeta agraciado com vários prémios literários, apresenta com a sua tese *O Poema Impossível: O “Fausto” de Pessoa* um estudo de fundo do Fausto pessoano. A incompletude do Fausto pessoano é tomada como a linha exegetica mais forte (“textos fragmentários, não só inacabados mas também inacabáveis”)²⁷⁸ e, tal como em Seabra, é reforçada a impossibilidade de género. Mas a impossibilidade do drama residiria para Gusmão principalmente numa impossibilidade histórica por ter sido escrito num momento de “uma complexa e profunda crise histórica”.²⁷⁹

Mais tarde, num texto de 2003 intitulado “O Fausto – um teatro em ruínas”, Gusmão iria também reincidir na ligação entre o Fausto e a heteronímia, na medida em que o Fausto seria “o subsolo dessas vozes [heteronímicas]”, “um lugar, um teatro e um texto subentendido pelas vozes da heteronímia”.²⁸⁰

²⁷²*Ibid.* p. 137.

²⁷³Lourenço 2004:141.

²⁷⁴*Ibid.*

²⁷⁵Lourenço 1988:X.

²⁷⁶*Ibid.* p I.

²⁷⁷Seabra 1996:33.

²⁷⁸Gusmão 2003:70.

²⁷⁹Gusmão 1986: 219.

²⁸⁰*Ibid.* p. 85.

A hipótese que coloco é, então, a de que o Fausto constitui um teatro em ruínas, a cena que esperou essas vozes heteronímicas e que, ao mesmo tempo, as mostra na sua necessidade e no seu não fechamento, assim como ajuda a compreendê-las como “soluções poéticas” precárias. Este teatro em ruínas seria, ao mesmo tempo, a matriz estilhaçada e soterrada que nos pode abrir um caminho para entendermos a encenação do sentido que a heteronímia também é.²⁸¹

3.2. "Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática"

A história da Literatura confunde-se com a história dos géneros literários. A tríade lírica/narrativa/drama, noção tradicional da tripartição de géneros na esteira de Aristóteles está ancorada na tradição do pensamento ocidental, impondo-se como a ordem natural das coisas. Apesar da classificação tripartida dos géneros literários já não fazer parte das “verdades inquestionáveis” como até meados do século XVII, ainda tendemos a ver hoje os grandes géneros literários como a essência da Literatura.

O que na interpretação moderna dos géneros pode parecer linear - os três modos que herdamos da antiguidade clássica – compreende várias dificuldades: com as fronteiras relativas do campo de acção de cada género literário torna-se difícil determinar não só as suas características distintivas e a sua funcionalidade como as leis do seu nascimento e a sua evolução. Claude Calame, num interessante estudo de crítica histórica (no sentido de colocar em questão as categorias normativas fundadoras da crítica literária contemporânea), *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, acrescenta que:

on peut affirmer que le genre littéraire existe en tant qu'ensemble flou de propriétés partagées par toutes les réalisations langagières qu'il subsume et en tant que constellation pratique de “conventions régulatrices” établies par une tradition. Mais, sous peine de faire de ces règles une norme transcendante, il convient d'ajouter que la convention du genre est toujours une convention culturelle et sociale, issue d'un contrat entre les auteurs et leur public: les termes de ce contrat varient de culture à culture, de communauté, de période à période.²⁸²

²⁸¹*Ibid.p. 72.*

²⁸²Calame 2008:89.

Exactamente devido às dificuldades levantadas, ao longo dos últimos séculos têm vindo a ser feitas várias versões legislativas relativas às três categorias, contudo, sempre frágeis, pois a divisão em géneros literários esbarra com paradoxos,²⁸³convocando contradições e dificuldades lógicas (Schnur-Wellpott fala de aporias).²⁸⁴A Fernando Pessoa não era alheia a problemática:

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa. Os géneros não se separam com tanta facilidade íntima, e, se analisarmos bem aquilo de que se compõem, verificaremos que da poesia lírica à dramática há uma gradação contínua.²⁸⁵

Para além da ideia bem definida de uma gradação de géneros (que tem as suas raízes numa concepção naturalista e evolucionista dos géneros literários), o que Pessoa torna bem claro nesta passagem é que, no estudo da classificação triconómica dos géneros literários facilmente se chega à conclusão que a construção da tríade clássica referente aos modelos da Antiguidade greco-romana é relativamente frágil.

Na verdade, a tríade clássica não possui nenhuma fundamentação analítica, somente histórica²⁸⁶e como tal, terá que ser sempre entendida enquanto construção histórica.²⁸⁷Como descobrimos com Gérard Genette, o princípio da divisão essencial da literatura em épico, lírico e drama não teve a sua origem em Aristóteles nem sequer em Platão, tendo sido, sim, construído durante o século XVIII. Aliás, tal como Manfred Pfister refere, Aristóteles deduz as suas categorias do *corpus* textual dos autores trágicos gregos mas sem uma intenção normativa e indutiva.²⁸⁸Outros críticos apontam, ainda, para o facto de, a partir da Renascença – quando surgem as determinações taxonómicas literárias tradicionais, ligadas geralmente a concepções normativas da literatura, que atingem o seu auge no século XVIII – a recepção de Aristóteles ter perdido a noção do quão provisório era o estudo deste autor e ter feito com que as descrições

²⁸³Ver o conceito de “exterioridade” no género literário em Jean-Marie Schaeffer, que remete para questões de ordem lógica.

²⁸⁴Pechlivanos 1995:66.

²⁸⁵Pessoa1966:7.

²⁸⁶Segundo Jean-Marie Schaeffer, os conceitos utilizados na descrição dos géneros literários gozam de um estatuto híbrido. Não se trata de termos analíticos, pois remetem para os próprios textos, participando e interferindo, a vários níveis, na própria história dos géneros literários.

²⁸⁷Já Benedetto Croce se tinha insurgido, em finais do século XIX, contra o que denomina de “velha escola que acredita na realidade dos géneros literários”: “Les genres, dit-il, sont des abstractions, non des réalités; ce sont des mots, utiles dans la pratique pour certains groupements passagers et plus ou moins arbitraires, mais des mots dépourvus de toute valeur scientifique” (Bovet 1911:10).

²⁸⁸Pfister 2001: 18.

aristotélicas se transformassem em prescrições, ou seja, a qualidade que uma peça só seria garantida através da aceitação destas normas ditas aristotélicas.²⁸⁹

A divisão por géneros é, assim, sempre o resultado da conjuntura literário-estética de uma determinada época histórica. Na hierarquia normativo-taxonómica dos géneros afim ao classíssimo francês dos séculos XVII e XVIII, por exemplo, Nicolas Boileau-Despréaux, enquanto poetólogo mais marcante, é altamente coerente com o seu tempo com o seu *L'Art poétique* (1674). O mesmo se pode referir em relação à realidade trifásica hipostasiada do final do século XVIII e início do XIX que se caracterizaram por uma redefinição do conhecimento, atingindo o seu zénite no sistema hegeliano com a ligação ontológica e teleológica dos géneros como etapa na caminhada para o “espírito absoluto”.²⁹⁰

Mesmo as questões epistemológicas são redutoras (hipótese definitória vaga, que constitui uma base crítica periclitante), como refere Genette: a categoria de romance não significa que "este livro seja um romance" mas sim : "considerem, por favor, este livro um romance"²⁹¹. Os géneros não são, assim, regras mas factores que regulam a produção dos textos literários, nomeadamente qual o papel dos géneros literários nas estratégias de produção e génese literárias. Uma teoria epistemológica acrítica dos géneros só pode conduzir, desta forma, a falsas fundamentações, pois o que a História demonstra é que cada período possui a sua própria concepção de género. Quando Manuel Gusmão, abordando os géneros literários em Pessoa, reforça o termo “modo” (“modo dramático”),²⁹² estamos em crer que o faz também no âmbito de uma tradição anglo-saxónica, na qual o termo “modus” é usado para escapar a um entendimento histórico-literário do conceito de género literário.

Depois de longos anos de silêncio por parte da crítica, o ensaio de Maurice Blanchot, com o sintomático título de *La loi du genre* (1986), "Do postmodern genres exist?" de Ralph Cohen (1987)²⁹³ e *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (1989) de Jean-Marie Schaeffer apontam para um

²⁸⁹Sobre a recepção de Aristóteles e as suas implicações na poética pessoana debruçar-nos-emos com mais profundidade no capítulo 4.

²⁹⁰Pechlivanos 1995:69.

²⁹¹Genette 1987:15.

²⁹²Gusmão remete-nos igualmente para o conceito de “modo” de Derrida, que está diametralmente oposto ao de género (enquanto conceito literário sobrecarregado também numa perspectiva filosófica): "Qu'est-ce que je vais demander à *La Folie du jour* ? De répondre, de témoigner, de dire ce qu'elle a à dire quant à la loi du genre ou à la loi du mode, plus précisément quant à la loi du récit dont on vient de nous rappeler qu'il est ceci et non cela, un mode et non un genre" (Derrida 2003:247).

²⁹³Muitos críticos literários que se dedicam ao estudo do pós-modernismo argumentam que a escrita pós-moderna joga com a hibridez de géneros, transgredindo-os ou rompendo as ligações relativas ao domínio ou à autoridade, sendo, assim, o termo e o conceito de género completamente anacrónicos. Ralph Cohen chama a atenção que o que geralmente são considerados traços pós-modernos (polifonia, discontinuidade narrativa, auto-referencialidade irónica, etc) já se encontravam presentes no discurso literário ocidental desde o século XVIII: “is not a matter of multiple subjects or discontinuous narration, but of the shift in the kinds of “transgressions” and in the implications of the revised combinations” (Cohen 1988:16). Para além disto, para haver transgressão tem de haver um trabalho com o género literário e com o complexo repositório da memória do cânone ocidental (Cohen 1988:11-25).

interesse crítico reanimado pela teoria dos géneros literários²⁹⁴(o que poderá ser também visto como um *pendant* à reabilitação da Retórica por Paul de Man).²⁹⁵

O pensamento simplesmente dedutivo e historicamente redutor do sistema de géneros literários, perdura, contudo, nos Estudos literários (e por arrastamento, nos Estudos pessoais). Tomando, geralmente, um tipo de forma dramática específica de uma época histórico-literária como absoluto, esta crítica torna o conceito de “drama” muitíssimo redutor. Por outro lado, a análise sincrónica e as leituras epistemologicamente acríticas que se caracterizam, na sua maioria, por uma leitura normativa e epigonal fazem obnubilar tanto um pensamento da evolução de géneros como toda uma contextualização histórica.

3.3. O género dramático no Modernismo

Em *Tipos de Literatura* (1982), Alastair Fowler observa, pertinentemente, que todas as épocas têm géneros literários mais canónicos do que outros.²⁹⁶Na arena crítica dos estudos sobre a modernidade a centralidade parece residir no género lírico: a poesia é vista como aquele “espaço da modernidade estética e filosófica em que o *objecto* utópico é subsumido no seu próprio *meio*, a linguagem”.²⁹⁷Também no Modernismo - concebido enquanto categoria histórica -, a poesia é encarada como o paradigma, num enquadramento, por um lado, de herança da velha crença romântico-simbolista-moderna da relação privilegiada do poema e da sua palavra com a realidade²⁹⁸e por outro, dado em épocas de crise a poesia ocupar um lugar cimeiro, tornando-se a “forma estética ao sentido subliminar da perda” e simultaneamente a forma de resistência possível contra a “indústria da devastação e da perda”.²⁹⁹Maria Irene Ramalho refere que a História literária, em particular a partir dos finais do século XVIII, traça a *genesis* da poesia (e até faz

²⁹⁴O surgimento de revistas como *Genre* e *Zagadnienia rodzajów literackich*, dedicadas única e exclusivamente à questão dos géneros literários comprova-o.

²⁹⁵Meyer 1995:77.

²⁹⁶Cit. in Bloom 1998:31-33.

²⁹⁷Barrento 1996:35.

²⁹⁸“Uma opinião recorrente na cultura ocidental é que a poesia é um modo especial (entenda-se superior) de ser e de estar, uma fonte mais funda de sabedoria e um modo mais rico de experiência, e que os poetas (por mais atormentados que possam ser por vezes no plano pessoal por dúvidas e incertezas) são criaturas superiores, privilegiadas, dotadas da visão transcendente de uma imaginação abrangente e unificadora. Segundo esta perspectiva, os poetas compreendem a natureza e a humanidade, o mundo e a sociedade, melhor do que ninguém, e exprimem nos seus poemas uma sabedoria e uma visão de superior qualidade e força persuasiva, seja do ponto de vista estético, ético ou mesmo político.” (Ramalho 2007:35).

²⁹⁹Paulo Teixeira 1993: 86.

confluir as noções de poesia e de origem), fazendo-a remontar a um qualquer princípio sobrenatural, seja a religião, a magia da língua e da música, ou o poder transcendente da imaginação.³⁰⁰ O discurso crítico sobre o Modernismo está, assim, mais centrado na poesia³⁰¹ e a análise do teatro modernista relevada para um segundo plano (o que se irá reflectir, por sua vez, nos estudos críticos sobre Fernando Pessoa).

Tal não implica, contudo, que no seio do movimento modernista europeu, a discussão em redor do género dramático (tanto num contexto ideológico-histórico mais alargado, quer mais específico do movimento de vanguardas) não tenha sido central. Este género gozava, aliás, de uma posição tal no *fin-de-siècle* e início do século XX que alguns estudos mais recentes chamam a atenção para as tendências anti-teatrais da altura.³⁰² As problemáticas relativas ao drama (algumas chegando a raiar a polémica) foram tanto ou mais incisivas que tiveram expressão no que se pode designar de “impulso anti-teatral” dentro dos movimentos modernistas³⁰³ e que levou Friedrich Nietzsche, autor de *O nascimento da Tragédia* (*Geburt der Tragödie*, 1872), a fazer a seguinte afirmação no ano de nascimento de Pessoa (1888):

Teatrocracia [Theatrokratie], a loucura de um credo na primacia do teatro, na legitimidade da ditadura do teatro sobre as artes, sobre a arte...³⁰⁴

Pese embora a polémica com Wagner (por este possuir uma visão do drama como a forma artística mais elevada), facto é que o próprio Nietzsche, para quem a concepção de drama é central na Filosofia (para o pensador germânico a “cultura trágica” necessitava de uma arte que

³⁰⁰Ramalho 2007:35.

³⁰¹No caso inglês, a discussão em redor do movimento modernista está, para além da poesia, centrada na narrativa (romance).

³⁰²Os estudos de Martin Puchner e outros estudiosos do género dramático referem que existem forças contraditórias no Modernismo: se, por um lado, a vanguarda celebrava tudo o que era teatral, uma das tendências dominantes no movimento modernista caracterizava-se por uma posição contra o teatro, valorizando a poesia lírica e o romance (este último, mais aplicável ao espaço anglo-saxónico).

³⁰³“By analyzing an anti-theatrical impulse within the period of modernism, I do not wish to come up with one more monolithic theory of modernism. (...) Navigating between a monolithic modernism and a happy plurality of modernisms, I argue that there exists a tradition within modernism that can be described in terms of its various forms of resisting the theater, but I readily acknowledge that there are modernisms that do oft fall into the category of anti-theatricalism. In fact I argue that the modernist anti-theatricalism finds its counterpart in a second tradition, which I call (pro)theatricalism.” (Puchner 2002:2).

³⁰⁴“Theatrokratie -, den Aberwitz eines Glaubens an den Vorrang des Theaters, an ein Recht auf Herrschaft des Theaters über die Künste, über die Kunst...” (Nietzsche 1999b:42).

fornecesse “conforto metafísico” e tal só poderia ser fornecido pelo drama), vê por vezes o teatro como uma força que impõe as suas regras sobre as outras artes, conduzindo à “teatrocracia”.³⁰⁵

Estas reações modernas “anti-teatro” não atacam, na verdade, o teatro em si mas sim o valor da teatralidade, tal como foi crescendo em termos teóricos e práticos durante o século XIX.³⁰⁶ Os discursos anti-teatrais, mais ou menos difusos, por parte de vários teóricos da literatura³⁰⁷ ilustram bem o contexto. A negação e rejeição inerentes ao termo “anti-teatralidade” não devem ser entendidas, contudo, como um quebrar com a instituição do teatro ou com posições que se querem fora do horizonte da concepção do drama, mas sim com uma negação dos valores que se vinham estabelecendo à época. A discussão sobre estas posições relativas ao género dramático, só por si, mostram a centralidade da questão no Modernismo.

O drama modernista surge, assim, como um campo com impulsos e desenvolvimentos contraditórios, pois a sua herança é vasta e muitas são as vias que se lhe apresentam. A reflexão crítica a partir do *fin-de-siècle* não diz só respeito aos movimentos de vanguarda mas com uma problemática mais geral de questionar a natureza do género dramático e também com a consciência de um desenvolvimento independente do drama nos diferentes teatros europeus. Nos “modernos”³⁰⁸ que centram a sua produção literária no drama, por o considerarem o género mais moderno, entendido numa vertente mais “nova” ou experimental (tal como Strindberg, Ibsen ou Maeterlinck), existe a preocupação com a “actualização do género” que se materializa nas tendências no drama moderno para fugir do plot mais tradicional em favor do poético e do fragmentário (Büchner, Strindberg), de um realismo poético (Ibsen, Chekhov), da busca de questões metafísicas (Pirandello) ou biológico-filosóficas (Ereinov).

Entre os autores modernistas que, como Fernando Pessoa, embora não tenham na produção dramática o grosso da sua produção literária o drama ocupa um lugar central na sua poética, a questão tem também que ser estudada e entendida à luz de uma contextualização histórica que ilumine a crescente importância do género dramático na Europa, que começa já com a primeira geração romântica alemã, ainda antes da viragem para o século XIX (quando o conceito do “moderno” nasce) e a sua sedimentação nos movimentos modernistas.

³⁰⁵É de ter, contudo, em atenção que, subjacente a esta crítica de Nietzsche, está a quebra da amizade e a polémica com Richard Wagner (1876-1878). De acordo com Nietzsche, esta teatrocracia é particularmente evidente em Wagner, que faz subjugar todas as artes (inclusive a música) à primazia da representação teatral e em particular dos actores, ou seja, Nietzsche critica, essencialmente, o domínio do espectáculo.

³⁰⁶Ver Ackerman/ Puchner: "Introduction: Modernism and Anti-theatricality".

³⁰⁷ Em *Stage fright. Modernism, Anti-theatricality & Drama*, Martin Pucher analisa, para além de em Nietzsche, as tendências anti-teatrais em autores como Walter Benjamin e Theodor W. Adorno.

³⁰⁸O movimento modernista é diferentemente balizável consoante o contexto crítico. Enquanto no contexto anglo-saxónico, o movimento modernista passa por Ibsen, Strindberg e Pirandello, e vai até ao contemporâneo Beckett, no espaço de língua alemã, os “literarische Moderne” compreendem num arco periodológico que vai de Georg Büchner a Peter Handke.

3. 3.1. A tríade moderna

Como delinear o complexo traçado genealógico da tríade dos gêneros literários no movimento modernista? Os seus inícios são fluídos, uma vez que a divisão triádica parece estar subjacente à poética da Renascença. Milton, autor tantas vezes citado por Pessoa, não hesita em atribuir a Aristóteles e a Horácio a origem da tríade “épico-dramático-lírico” e a formulação das regras que definirão cada um destes modos poéticos.³⁰⁹

A divisão triádica em Pessoa conduz-nos às concepções de género que já se encontram subjacentes na Renascença³¹⁰ mas é na estética do romantismo alemão e no Idealismo que reside o substrato mais determinante. As roupagens históricas da tríade dos gêneros remontam, na verdade, aos primórdios do primeiro movimento romântico alemão, quando os irmãos Schlegel travestizando a tradição platónica e usando a divisão da história da literatura grega em quatro períodos de Johann Joachim Winckelmann, apresentam o género dramático como a junção dos modos épico (da objectividade pura do espírito humano) e lírico (da subjectividade pura). Remetendo para uma origem platónica, os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel crêem encontrar os três gêneros fundamentais: o épico da objectividade puro do espírito humano, o lírico da subjectividade pura e o dramático, que fundirira os dois outros modos.³¹¹ O dramático como género misto não é de forma alguma anatemizado aqui, assumindo muito pelo contrário, um estatuto dialéctico de síntese productiva das potencialidades poéticas do espírito humano.

Num esboço, datado de 1930, relativo ao prefácio para a edição das suas obras, afirma Pessoa que "a obra complexa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária – aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias". Ou seja, Pessoa relaciona a “obra complexa” (a sua obra, no fundo) com a “substância dramática”, que parece ser a síntese de todos os outros gêneros literários, absorvendo a prosa, a poesia e até a filosofia, sendo o género dramático o que assume um lugar cimeiro na “obra complexa” almejada por Pessoa.

Na concepção de August Wilhelm Schlegel, este género misto, por ser um género sintético, incorpora as virtualidades dos denominados “gêneros puros”, transcendendo as suas limitações, o que em Pessoa corresponde ao patamar posterior ao da “poesia dramática”, uma categoria ideal que define da seguinte forma:

³⁰⁹Calame 2008: 89-90.

³¹⁰John Milton não hesita em atribuir a Aristóteles e a Horácio a origem da tríade épico/dramático/ lírico e a formulação de regras que definiriam cada um destes modos poéticos (*Ibid.*90).

³¹¹*Ibid.*

a fusion of all poetry, lyric, epic, dramatic into something beyond all three is an attainment passing understanding.³¹²

A “substância dramática” pessoana de recorte idealista está também ela, num outro plano que não a prosa e a poesia, indiciando uma superioridade do género, tal como na concepção de infinito de Schelling, onde o drama concilia o particular e o universal, o finito e o infinito.

3.3.2. O drama moderno, confluxo de agregados conceptuais

Pessoa parece ter bem em mente o que um autor da sua biblioteca pessoal, G.H. Mair, refere sobre o renascimento do drama no seu tempo:

But the literary characteristic of the present age- the one which is most likely to differentiate it from its predecessor, is the revival of the drama. (...) there has grown up a new literary drama, and gradually the main stream of artistic endeavour which for nearly a century has preoccupied itself with the novel almost to the exclusion of other forms of art, has turned back to the stage as its channel to articulation and an audience. An influence from abroad set it in motion.³¹³

No seio dos “modernos”, as discussões relativas ao género dramático, que Pessoa também seguiu atentamente e onde se pretenderia certamente increver, não se confinam aos movimentos de renovação do género. Na crítica literária da viragem do século XIX para o XX, a questão do género ainda é central e enformada por uma tipologia do *ideal*, que se afirma de carácter normativo, idealista ou evolucionista. Concepções tão divergentes tem a sua origem em teorias diversas: desde as posições normativas do século XVIII (presentes até hoje), passando por concepções afins às de Goethe ou de Dilthey, até às tendências do início do século XX com a

³¹²É neste contexto que José Augusto Seabra interpreta a *Mensagem* como sendo a realização do arquitexto (na acepção genettiana) em Pessoa, no sentido de uma sobreposição na mesma obra de uma diversidade de géneros (Seabra 1990:231-237).

³¹³Mair [s.d.]:243.

recusa de géneros estanques (a ideia de géneros híbridos presente nos modernos que vem na senda do romantismo alemão ou toda a teoria dos géneros baseada nas leis da evolução natural).

Claude Calame releva no seu estudo o género literário enquanto constelação de convenções reguladoras estabelecidas por uma tradição, convenções estas que são sempre socio-culturais, variando assim consoante a cultura, comunidade ou período histórico:

C'est aussi le respect de cette convention ou la distance prise à son égard qui permettent à l'oeuvre et à son auteur de se "positionner" dans une tradition littéraire donnée. Par conséquent le genre littéraire comme configuration de traits discursifs récurrents dans les texts appartenant à un temps et à un espace donnés ne peut être abstrait des circonstances d'énonciation de ces textes. Dans une perspective prescriptive, ce n'est pas le texte qui lui obéit, mais sa mise en discours. Ensemble de règles culturelles et sociales déterminant certaines pratiques linguistiques et textuelles, tout système de genres varie dans le temps et dans l'espace, offrant des configurations et des hiérarchies internes constamment mobiles.³¹⁴

Ao autor português de formação intelectual anglo-saxónica não lhe escapam, assim, as leituras mais importantes à época sobre este assunto (as referências ao género dramático são uma constante na literatura que encontramos na sua biblioteca pessoal), apropriando-se, desta forma, de todo um aglomerado conceptual do século XIX relativo ao género dramático que passa por uma concepção idealista do género que atravessa a poética do primeiro romantismo alemão e seus avatares anglo-saxónicos (a tradição crítica do romantismo inglês) e pelo historicismo científico. A aproximação ao género dramático em Pessoa exige, assim, uma análise a contra-pêlo e uma reconstrução histórico-conceptual do pensamento estético-literário pessoano, nomeadamente das suas leituras. É de realçar, contudo, que, apesar destas influências se reflectirem obviamente na produção textual de Pessoa, a dificuldade deste tipo de análise passa por este autor tão singular não se deixar reduzir a sínteses do tipo «o que ele verdadeiramente disse», dado o carácter contraditório do processo estético-literário marcado pela lógica do fingimento. Mais do que, por vezes, conteúdos objectivos podemos inferir muito sobre a génese da criação (teórica mas também literária) e sobre determinadas categorias interpretativas - tal como a da hierarquização dos géneros literários - ou determinados conceitos - tal como o do instinto.³¹⁵

³¹⁴Calame 2008:89.

³¹⁵Sobre o conceito do instinto debruçar-nos-emos exaustivamente no capítulo 4.

Para além disto, o género dramático, ou mais exactamente, uma determinada ideia do “drama” (com o seu suplemento utópico), vai enformar em Pessoa toda a sua produção literária (e não só dramática). O que Manuel Gusmão designa de “modo dramático” não diz unicamente respeito a uma *praxis* dramática ou a uma concepção do género dramático que abarca toda uma teoria dos géneros literários, mas a uma ideia transversal a toda a poética pessoana. E esta ideia do drama é, no fundo, também, afim a toda uma geração de autores modernistas - a sua família intelectual. Assim, apesar de incompreendida - não só pelos seus contemporâneos como pela crítica, em geral, até hoje³¹⁶-, a obra dramática pessoana nasceu de uma profunda ligação do autor com o tempo em que viveu.

3.2.2.1. Porosidades de género: o drama lírico e o poeta dramático

Um volume da biblioteca privada de Fernando Pessoa relativo à questão do drama e que contém muita *marginalia* é *The lyrical dramas of Aeschylus* (1917) de John Stuart Blackie (1809-1895). Blackie, tradutor de Ésquilo para inglês³¹⁷ e intitulado na altura “Scotland’s greatest Greek scholar”, era amigo de Matthew Arnold, Robert Browning e Thomas Carlyle (outros autores presentes na biblioteca de Pessoa) e um dos intelectuais mais influentes na Escócia do século XIX. Conhecido em primeira linha enquanto germanista, introduziu vários filósofos alemães na Escócia e foi também tradutor do alemão, tendo vertido igualmente o Fausto de Goethe para inglês (1834), tradução esta que mereceu a aprovação de Carlyle, autor de eleição de Pessoa.

Já como o título do livro indica, Stuart Blackie remete, a partir da obra de Ésquilo, para um conceito que envolve tanto o género lírico e dramático: o drama lírico. Aqui, é enfatizada a questão da poesia nos dramas gregos, sendo Stuart Blackie de opinião que a tragédia é lírica e o drama lírico trágico. Num tipo de análise que o autor considera como “aplicando os princípios da crítica moderna de teatro” ao drama lírico antigo”, Stuart Blackie acrescenta que:

³¹⁶ Apesar de relegada pela crítica para um plano mais marginal, a produção dramática pessoana tem vindo a ser alvo de uma maior atenção dos agentes teatrais, tendo as suas peças vindo a ser colocadas mais vezes em cena, tanto em Portugal como no estrangeiro, nos últimos anos. A tal não será estranho a divulgação de Pessoa (cada vez mais traduções em cada vez mais línguas) e o seu maior peso no cânone literário.

³¹⁷ De acordo com o prefácio deste volume, John Stuart Blackie começou a tradução de Ésquilo em 1837-8 e concluiu-a em 1846.

The Greeks [...] were eminently a poetical people; the poetry of their drama, though not without its own simplicity, is, in respect of mere linguistic organism, of a highly decorated order; and by nothing is that decoration so marked as by a systematic attention to rhythm. I consider, therefore, that prose translations of the Greek dramatists will never satisfy the just demands of a cultivated taste, for the plain reason that they omit that element which is most characteristic of the manner of the original.³¹⁸

Stuart Blackie assinala que, pelo elemento rítmico da linguagem, as peças gregas devem ser traduzidas não como se fossem prosa mas sim poesia, pois as traduções em prosa dos autores gregos omitem o que o de mais característico existe no original: o ritmo.³¹⁹ É o ritmo que é o mais característico do género e que faz, segundo este autor, com que poetas possam ser filósofos mas filósofos não possam ser poetas.³²⁰ Esta aceção do género remete-nos inevitavelmente para a afirmação de Pessoa de que seria um poeta movido pela filosofia e não ao contrário ("I was a poet animated by philosophy, not a philosopher with poetic faculties").³²¹

No ensaio "On the Genius and Character of the Greek Tragedy" do volume, pode-se ainda ler o seguinte:

The reader will have observed that the word TRAGEDY, which is generally associated with the works of Aeschylus, does not occur either in the general title-page of this translation, or in the special superscriptions of the separate pieces ; in the one place the designation « LYRICAL DRAMAS » being substituted, and in the other « LYRICO-DRAMATIC SPECTACLE. » This change of the common title, by which the productions are known in the book-world, was not made from mere affectation, or the desire of singularity, but from the serious consideration that « the world is governed by names » and that the word « tragedy » cannot be used in reference to a serious lyrico-dramatic exhibition on the ancient Greek stage, without importing a host of modern

³¹⁸Blackie 1917: 2-3 (imagens Blackie 1 e 2).

³¹⁹Ver passagens sublinhadas em imagens Blackie 1 e 2.

³²⁰"in one sense, and in the best sense, Plato and Richter and Jeremy Taylor are poets; in another sense, and in the best sense, Aeschylus and Dante and Shakespeare are philosophers; but that which a poet as a poet has, and a philosopher as a philosopher has not is verse" (*Ibid.* p. 2, imagem Blackie 1).

³²¹Ver imagem Blackie 1, onde é referido que "in another sense, and in the best sense, Aeschylus and Dante and Shakespeare are philosophers; but that which a poet as a poet has, and a philosopher as a philosopher has not is verse" (*Ibid.*).

associations that will render all healthy sympathy with the Aeschylean drama, and all sound criticism, extremely difficult.³²²

Stuart Blackie, em vez de utilizar o termo “tragédia” à qual estão associadas as obras de Ésquilo, opta pela designação “dramas líricos” ou “espectáculo lírico-dramático”. De acordo com a sua concepção de tradução, o conceito de tragédia não se adequa à exibição lírico-dramática no palco da Grécia antiga,³²³ devendo esta ser compreendida à luz da sua época e não vista com “olhos” modernos:³²⁴

In short, if a man will enjoy and judge a Greek “tragedy”, he must seek to know not what it is in reference to the general idea of tragedy which he brings with him from modern theatrical exhibitions, but what it was to the ancient Greeks, sitting in the open air, on their wooden bench, or on their seat hewn from the native rock, with the merry Bacchic echoes in their ears, long before Aristotle laid down those nice rules of tragic composition which only Shakespeare might dare to despise.

Let us inquire, therefore, setting aside alike Shakesperian examples and Aristotelian canons, what the τραγῳδία, or “tragedy”, was to the ancient Greeks. (...) the only idea of the modern word τραγῳδία – is a song. Of the second part of this word, we have preserved the root in our English words *ode*, *melody*, *monody*, *thenody*, and the other half of the word means *goat* (...). The main fact to which we have to direct attention, is that the word *tragedy*, when analysed, bears upon its face (...) that the essential character of this species of poetry – when the name was originally given to it – was lyrical, and not at all dramatic or tragic, in the modern sense of these words.³²⁵

³²²Blackie *ibid.* p. 10, imagem Blackie 3.

³²³“(...) the word “tragedy” cannot be used in reference to a serious lyrico-dramatic exhibition on the ancient Greek stage, without importing a host of modern associations that will render all healthy sympathy with the Aeschylean drama, and all sound criticism, extremely difficult.” (*Ibid.*).

³²⁴“That those translators have erred who, whether from carelessness, or from ignorance, or from a desire to accommodate the ancient tragedy as much as possible to the modern” (*Ibid.*p.18). Que não se pense, contudo, que este autor quer “recuperar” as formas da Antiguidade por as considerar as mais importantes. Pelo contrário, na sua opinião, a tragédia grega comparada com a inglesa é bastante limitada: “yet he must certainly be strangely blinded by early classical prepossessions, if he fails to feel that, as a whole, a Greek tragedy, when set against the English composition of the same name, is exceedingly narrow in its conception, meagre in its furniture, monotonous in its character, unskilful in its execution, and not seldom feeble in its effort.” (*Ibid.*p.11).

³²⁵*Ibid.*p. 12-13 (sublinhado no original).

Nesta passagem muito sublinhada por Pessoa, a tragédia é considerada um tipo de poesia, cujo carácter essencial tem que ser afirmado enquanto lírico. Esta ideia é desenvolvida mais à frente pelo autor, quando se propõe analisar várias peças de Ésquilo e constatar de que forma é que o elemento lírico predomina nas suas construções.³²⁶

Outra ideia desenvolvida por Stuart Blackie é que, para os gregos, a base da tragédia é a canção (o que geralmente é assumido unicamente para o género lírico) e que, assim, a lírica dramática e o drama lírico não diferem entre si: "The main body and stamina are the same in each. The SONG is the soul of both."³²⁷ Igualmente interessante é a ideia de uma gradação em direcção ao drama lírico: "raise the dramatized ode, step by step, into the lyrical drama."³²⁸ A designação "drama" é preterida a conceitos como "dramatized hymn" e "ode so essentially dramatic":

Such an exhibition, if we will not permit it to be called by the substantive name of *drama*, is, at all events, a dramatized hymn; an ode so essentially dramatic in its character, that it requires but the addition of a single person besides the Chorus to form a complete action; for an action, like a colloquy, is necessarily between two parties – meditation, not action, being the natural business of a solitary man [the Leader of the Chorus, or the person to whom the singing band belonged, and who superintended its exhibitions].³²⁹

Esta passagem (assinalada por Pessoa) é interessante por duas razões: por um lado, pela questão da hibridez do género dramático – hino dramatizado, ode essencialmente dramática ("dramatized hymn", "proper lyrical drama") – e da hibridez de conceitos, à qual o autor português também nos habituou. Por outro lado, pelo facto de Stuart Blackie sublinhar a importância de uma entidade superior ao coro (que designa de "solitary man"), que supervisionaria as exibições do mesmo. Esta imagem do autor escocês remete-nos, invariavelmente, para a questão heteronímica e faz-nos questionar até que ponto Pessoa, ao ler

³²⁶"We shall now examine one or two of the AE. Pieces by a simple arithmetical process, and see how essentially the lyrical element predominates in their constructions." (*Ibid.*p.17).

³²⁷*Ibid.*p.16.

³²⁸"In the oldest times, says that biographer of the philosophers, the Chorus alone went through the dramatic exhibition (...) in tragedy; afterwards Thespis, to give rest to the Chorus, added one actor distinct from the singers, then Aeschylus added a second, and Sophocles a third; which gave to tragedy its complete development." The reason mentioned here for the addition of the first actor by Thespis, is a very probable one. The convenience or ease of the singers contributed, along with the lively wit of the Greeks, and a due regard for the entertainment of the spectators, to raise the dramatized ode, step by step, into the lyrical drama." *Ibid.*

³²⁹*Ibid.*p.15, passagem assinalada no original (ver Blackie 7).

estas linhas não fez também a “ponte” com os seus heterónimos e com o seu próprio papel neste processo.

Nesta concepção do drama clássico, o elemento lírico é também considerado em oposição ao que é designado de “arte representativa”, o coro *versus* a acção ("the strength of the Greek drama lies in the singing, and not in the acting."):³³⁰

(...) how true it is that the choral part of the AEschylean Drama is both its body and its soul, while the dialogic part, to use the technical language of Aristotle's days, was, in fact, only a ἐπεσόδιον (from which our English word *Episode*) or thing thrown in between the main choral acts of the representation, for the sake of variety to the spectators, and, as the writer says, of rest to the singers. (...) It was only very seldom that the persons of that body could form such an important part of the action, and come forward with such a startling (espantoso) dramatic effect as in the Eumenides. Too often they were obliged to hang round the action as an atmosphere, or look as it as spectators (...). The proper position of the Chorus in a regularly constructed drama, is, like the witches in Macbeth, to form a mysterious musical background (not a *fore-ground*, as in the Greek tragedy) (...). The lyric element, which was always the most popular element, refused to be incorporated with the acting element, and yet could not be altogether displaced; a position of scenic affairs which has strangely perplexed not a few modern critics, looking for a dramatic plot with all the dramatic properties in a composition where the old Hellenic spectator only felt a hymn to Jove (...)³³¹

Nesta passagem (igualmente assinalada), aponta-se, no drama esquiliano, para a predominância da parte do canto/ coro em relação aos diálogos. O que a crítica geralmente aponta como falha nas produções dramáticas pessoais, nomeadamente o exagero dos coros (para além da falta de coerência dos diálogos) é aqui apontado como sendo o carácter original das tragédias gregas. Não deixa de ser interessante que o que Stuart Blackie refere quanto às diferenças dos conceitos original de tragédia e o de tragédia por parte da crítica moderna e o facto de se ler uma tragédia antiga sem enquadramento poder conduzir a falsos juízos, seja aplicável, em parte, à recepção crítica da produção dramática de Pessoa, à qual faltou, basicamente, uma contextualização da sua estética:

³³⁰*Ibid.*p.25.

³³¹*Ibid.*p.19-20.

A drama, in modern language, means an action represented by acting persons ; and a tragedy is such a represented action³³², having a sad issue ; but neither of these elements belonged to the original Greek tragedy (...)³³³

É de apontar ainda que, na opinião de Stuart Blackie, as tragédias gregas são mais imperfeitas enquanto forma de exibição artística e mais interessantes pelo seu lado poético, o que não estaria muito longe da própria posição pessoana:

However imperfect the Greek « tragedies » are as forms of artistic exhibition, they are not the less admirable, for the mass of healthy poetic life of which they are the embodiment, and the grand combination of artistic elements which they present.³³⁴

A consciência da importância do género da tragédia no cânone literário é outro paralelo de Stuart Blackie com Pessoa. Pessoa sublinha a seguinte passagem:

And yet out of this Bacchantic worship, so wild, so animal, and so sensual, arose the Greek tragedy, confessedly amongst the most high-toned moral compositions that the history of literature knows.³³⁵

É de referir, ainda, que a concepção de drama de Stuart Blackie remete para a esfera do religioso, destacando esse aspecto primordial do género³³⁶(que também tem um papel importante na aceção de drama em Pessoa):

Instead of a vague general supplication in the abstract style to which we are accustomed in our forms of prayer, what could be more natural than for a susceptible and lively Greek to conceive the persons of the chorus as engaged in some particular act of supplication, well known in the sacred traditions of the people, whose worship he was leading, and to put words in their mouths suitable to such a situation? This done,

³³²"*drama*, according to the etymological meaning of the Word; that is to say, a represented *action*." (*Ibid.p.15*).

³³³*Ibid.p.13*.

³³⁴*Ibid.p.27*.

³³⁵*Ibid.p.21*.

³³⁶*Ibid.pp.21-22*.

we have at once *drama*, according to the etymological meaning of the word; that is to say, a represented *action*.³³⁷

Nas posições de Stuart Blackie, que estão em consonância com muita da bibliografia sobre a recepção da literatura clássica no Modernismo, podem-se reconhecer, assim, muitas das próprias concepções de Pessoa relativamente ao género dramático.

Um outro volume existente na biblioteca pessoal de Fernando Pessoa sobre o "pai da tragédia grega" (que substitui os coros por uma personagem única e é também o inventor da máscara) é uma tradução de Henri Weil do Prometeu agrilhado, *Prométhée enchainé*, Eschyle³³⁸ para francês, em cuja introdução se afirma também o carácter lírico da obra de Ésquilo e onde o autor é designado "poeta" ou "poeta dramático":

S'il est vrai qu'Eschyle se distinguait de ses devanciers en développant la partie vraiment dramatique de la tragédie, il est vrai aussi qu'à le comparer aux poètes qui le suivirent, on trouve ses drames encores voisins du lyrisme primitif. Le chœur y tient une très grande place, il est quelquefois chargé d'exposer la pièce, et ses chants ne sont pas seulement une partie intégrante, mais un élément essentiel du drame. (...) Le caractère musical des drames d'Eschyle en explique la structure et fait comprendre l'originalité de ces poèmes si différents de ce que nous entendons aujourd'hui par tragédie. C'est à ce caractère que tiennent la disposition symétrique des parties et l'extrême simplicité de la fable. (...) La langue d'Eschyle se ressent aussi du caractère lyrique de son oeuvre: jusque dans le dialogue, elle abonde en tournures hardies, en images puissantes. L'imposante solennité du style répond à la grandeur des caractères, à la taille et au costume des personnages.³³⁹

De referir ainda que este volume foi datado de Dezembro de 1906 e assinado com a rubrica de Alexander Search, proto-heterónimo, ao qual Pessoa atribuiu boa parte das suas primeiras

³³⁷*Ibid.*p.15.

³³⁸No total são três os volumes sobre Ésquilo: o já referido *The lyrical dramas of Aeschylus*, trad. John Stuart Blackie, 1917, BpFP 8-176; *Prométhée enchainé*, Eschyle, 1884, BpFP 8-177 e *Théâtre d'Eschyle*, [19-?], BpFP 8-178. Este volume, tradução das sete tragédias que nos ficaram do autor, não possui qualquer anotação ou sublinhado, parecendo ter sido pouco manuseado.

³³⁹Weil 1884:4-6.

composições em língua inglesa.³⁴⁰É também pela boca de Alexander Search que Pessoa tece críticas a Haeckel,³⁴¹ apesar dos livros do cientista alemão serem dos mais sublinhados e anotados na sua biblioteca pessoal. O “interesse” de Search por este volume pode ainda ser explicado pela linha da tradução, pois este heterónimo era um dos sete heterónimos-tradutores do universo pessoano.³⁴²

As referências a “poetas dramáticos” abundam, assim, nos volumes da biblioteca privada de Fernando Pessoa. No prefácio a uma compilação com dramas da sua autoria,³⁴³ Maurice Maeterlinck diferencia o poeta lírico do poeta dramático da seguinte forma:

Que ce soit Dieu ou l’Univers qui lui paraisse immense et terrible, il importe assez peu. Nous lui demandons principalement qu’il fasse passer en nous l’impression immense ou terrible qu’il a ressentie. Mais le poète dramatique ne peut se borner à ces généralités. Il est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l’idée qu’il se fait de l’inconnu. Il faut qu’il nous montre de quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d’après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées, les puissances supérieures, les influences inintelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l’univers est plein. Et comme il est arrivé à une heure où loyalement il lui est à peu près impossible d’admettre les anciennes, et où celles qui les doivent remplacer ne sont pas encore déterminées, n’ont pas encore de nom, il hésite, tâtonne, et s’il veut rester absolument sincère, il n’ose plus se risquer hors de la réalité immédiate. Il se borne à étudier les sentiments humains dans leurs effets matériels et psychologiques.³⁴⁴

³⁴⁰Um outro volume assinado por Search é o *Le positivisme* de Georges Cantecor (1904) da colecção *les philosophes*. Apesar deste volume conter poucos sublinhados, estes indiciam pelo menos duas leituras do volume, dado as anotações terem sido feitas a lápis de carvão e lilás.

³⁴¹Pizarro 2007:49.

³⁴²Uma tradução do espanhol para inglês planeada por Pessoa é a de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda. Esta tradução estaria a cargo de três dos sete tradutores heterónimos: Herr Prosit, Charles James Search e o seu irmão Alexander Search. Apesar de esta tradução estar prevista no projecto da editora Olisipo, a primeira parte da versão inglesa da obra de Espronceda está firmada por Alexander Search, irmão de Charles James Search, personalidade literária, cuja função se limitava, segundo Pessoa, a fazer traduções de inglês. A segunda parte de *El estudiante de Salamanca* está firmada por Herr Prosit. Esta é a única tradução de Herr Prosit, pois este é, na verdade, a personagem central de um conto de Alexander Search, escrito em inglês em 1907 e intitulado “A Very Original Dinner”. Ou seja, a personagem literária criada pela personagem literária é quem vai concluir a tradução iniciada por Alexander Search. Esta dificuldade de saber “quem é quem” faz parte dos aspectos lúdicos do jogo heterónimo pessoano (Gago 2009:251).

³⁴³Maurice Maeterlinck: *Théâtre*, 1908, BpFP 8-333. O volume encontra-se rubricado com “Fernando Pessoa” e contém a datação de 13-vi-1914.

³⁴⁴*Ibid.* p. xiii-xiv.

Na concepção de Maeterlinck, que também se identifica com o "poeta dramático", este deverá, por um lado, indagar os princípios infinitos do universo (o que poderá ser entendido como pensamento científico) e por outro, estudar o que denomina de "sentimentos humanos" nas suas vertentes materiais e psicológicas (Pessoa preencheria tanto o primeiro como o segundo requisitos). Maeterlinck denomina ainda os dramas *La puissance des ténèbres* (O Poder das Trevas, 1886) de Tolstoi e *Revenants* (Os espectros, 1881) de Ibsen "poemas", sendo Tolstoi e Ibsen, na sua opinião, poetas,³⁴⁵ o que é, aqui, claramente, um elogio dirigido aos dois autores.

Também Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), autor de eleição de Pessoa³⁴⁶ e uma das mais importantes vozes do "romantic criticism", partilha de uma concepção híbrida do género dramático. Já através do título do conjunto de ensaios de que Pessoa possui na sua biblioteca privada - *Coleridge's Essays and Lectures on Shakespeare and Some Other Old Poets and Dramatists* -³⁴⁷ se constata a junção dos dois géneros literários. Para o crítico de Shakespeare mais influente do século XIX, (assim como para a maior parte da crítica shakespeariana do século XIX), o autor de Stratford-upon-Avon é definido enquanto poeta e dramaturgo.³⁴⁸ Um dos ensaios deste volume intitula-se "Shakspeare, with introductory matter on poetry, the drama, and the stage", com subtítulos como "Definition of Poetry", "Greek Drama", "Progress of the Drama", "The Drama generally, and Public Taste", "Shakspeare, a Poet generally", o que atesta a simbiose entre ambos os géneros. Na opinião de Coleridge:

Tragedy is poetry in its deepest earnest; (...) Earnestness consists in the direction and convergence of all the powers of the soul to one aim, and in the voluntary restraint of its activity in consequence³⁴⁹

Verificámos, desta forma, que os termos "drama lírico" e "poeta dramático" são muito mais latos do que o que geralmente se assume, não se restringindo a uma questão de autor(es). Estes conceitos, tão difundidos à época, são o fruto de uma concepção híbrida dos géneros literários e, sobretudo, de uma centralidade do estatuto do drama na Teoria literária. Estes exemplos,

³⁴⁵*Ibid.* p. xiv-xv.

³⁴⁶Em "O Homem de Porlock", publicado em 1934, Pessoa recorda a história da composição do poema-fragmento "Kubla Khan" de Coleridge.

³⁴⁷Volume rubricado por Fernando Pessoa, BpFP 8-116. De Coleridge Pessoa ainda possui *The poetical words* (1893), BpFP 8-117 (este volume possui a rubrica "Alexander Search" mas não contém muita *marginalia*).

³⁴⁸"Most of the nineteenth-century Shakespeare critics regarded him as a poet rather than a dramatist, whose works could be better understood in the private study than on the public stage. This attitude also caused many romantic poets to write "closet drama", not intended for the stage at all." (Wilson Allen/Hayden Clark 1962:144).

³⁴⁹Coleridge 1836:14.

representativos de tendências críticas, não só da biblioteca pessoal de Fernando Pessoa mas de toda a escola crítica (principalmente anglo-saxónica mas não só) do século XIX, poderão ser considerados, uma contribuição para um traçado genealógico do pensamento pessoano relativo a aspectos mais directamente atinentes aos géneros literários, e mais especificamente a confirmação de um vínculo a uma determinada concepção do género dramático de natureza epocológica. Pessoa iria beber, naturalmente, às suas leituras o manancial necessário para reinterpretar e reinventar a questão do drama e do dramático.

3.3.2.2. A figura epigonal do poeta-dramaturgo

Em *Coleridge's Essays and Lectures on Shakespeare and Some Other Old Poets and Dramatists*, apesar de a maior parte dos sublinhados se concentrarem no ensaio "On the Prometheus of Aeschylus"³⁵⁰(que se centra em temas esotérico-científicos e na sua relação com o mito de Prometeu),³⁵¹este volume incorpora, igualmente, outros temas: no ensaio "The Drama generally, and Public Taste",³⁵² é abordada a questão do artista – o poeta e o dramaturgo -, e analisam-se as características, os requisitos, o carácter e a vontade do poeta dramático.³⁵³

Estas questões são retomadas por Max Nordau num volume que Pessoa possui em tradução francesa: *Vue du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains* (1903). Apesar do que é geralmente considerado, o ascendente de Nordau sobre o nosso autor não terá passado unicamente pela leitura de *Dégénérescence*.³⁵⁴Nos cinco livros de Nordau existentes na sua biblioteca pessoal são introduzidos vários conceitos provenientes das novas áreas científicas, nomeadamente das teorias evolucionistas.³⁵⁵Mais de metade de *Vue du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs*

³⁵⁰*Ibid.p.* 326-348.

³⁵¹O mito de Prometeu é tratado no ensaio seguinte, intitulado "Summary of an Essay on the fundamental position of the Mysteries in Relation to Greek Tragedy" (*Ibid.p.* 349-351).

³⁵²*Ibid.p.* 30-37.

³⁵³Ver, no capítulo 2, a propósito do advento do indivíduo, o desenvolvimento da "equação pessoal" em forma de solipsismo psicológico, no qual o "temperamento" e o "carácter" constituem aspectos essenciais.

³⁵⁴Tal como aconteceu com outros autores, também Pessoa se refere várias vezes a *Dégénérescence* que terá lido em 1907 (ver Pizarro 2007). Deste estudo de Nordau não consta, no entanto, nenhum exemplar na sua biblioteca privada. Em contrapartida existem cinco outros livros de Nordau: *Paradoxes Psychologiques*. Paris: Félix Alcan, 1911 (BpFP 1-110) ; *Psycho-physiologie du génie et du talent*. Paris: Félix Alcan, 1911(BpFP 1-111); *Vue du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains*. Paris: Félix Alcan, 1903 (BpFP 1-112); *Paradoxes sociologiques*. Paris: Félix Alcan, 1907 (BpFP 3-47); *On art and artists*. London: T. Fisher Unwin, 1907 (BpFP 7-8).

³⁵⁵Em *Paradoxes Psychologiques* foi sublinhada a seguinte passagem: "Jusqu'à présent, en effet, la philosophie n'a pas, pour la plus grande partie, pensé d'une manière évolutionniste. Elle considèrerait les phénomènes de la vie psychique tels qu'ils se présentent aujourd'hui à nous (...)" (Nordau 1907a :45).

français contemporains é, por sua vez, dedicado a questões relacionadas com o “poète de théâtre”. Aqui, a designação “poeta de teatro”, mais do que sinónimo de dramaturgo, designa aqueles “qui ne le sont pas devenus par vanité et par imitation, mais par besoin organique primesautier”.³⁵⁶ Este livro de Nordau contém inúmeros sublinhados e *marginalia*, sendo uma das partes mais assinaladas a dedicada à personalidade, carácter e psicologia do dramaturgo e aos seus paralelos com a do ditador, numa demonstração que tanto César como o dramaturgo são o resultado das mesmas pressuposições psicológicas:

La psychologie du dramaturge et celle du dictateur césarien sont à peu près identiques. C’est, en somme, des mêmes racines psychiques que sortent un triomphe scénique et un coup d’État heureux.³⁵⁷

Se, por um lado, esta concepção do dramaturgo vai beber às novas disciplinas científicas da altura, nomeadamente à fisiologia experimental (na sua vertente do estudo da luta pelo poder em ligação com os indivíduos, as sociedades e a espécie humana, em geral), ela ainda vem na continuidade de um entendimento romântico-idealista da arte e do artista e dos movimentos epigonais daí resultantes.

Uma das vertentes mais acentuadas, nesta aceção, é a da superioridade do epígono, tanto de César como dos dramaturgos, baseada nas leis da selecção natural (“Certaines pièces exposent, en exemples particulièrement instructifs, des lois naturelles: ce sont les meilleures et les plus durables.”),³⁵⁸ sendo o dramaturgo, desta forma, automaticamente destinado ao sucesso:

Le dictateur comme le dramaturge sont inexorablement condamnés au succès. Mais celui-ci n’est possible que s’ils sont capables de retenir vigoureusement l’attention de la foule et d’obscurcir, voire même d’anéantir avec une supériorité irrésistible, chez tous les hommes qui ont les yeux fixés sur eux, leur propre personnalité.³⁵⁹

³⁵⁶“Ses paroles [de Dumas] avaient leur source dans le plus profond sentiment de son originalité. Elles ne se rapportent pas à lui seul, mais à tout véritable poète de theater, je veux dire à ceux qui ne le sont pas devenus par vanité et par imitation, mais par besoin organique primesautier.” (*Ibid.* p.123, esta passagem foi assinalada por Pessoa).

³⁵⁷*Ibid.*, esta passagem encontra-se assinalada com «NB» (notar bem) na margem direita da página.

³⁵⁸Nordau 1903 :129, passagem sublinhada.

³⁵⁹*Ibid.* p. 124, passagem assinalada na margem esquerda da página.

Ser-se poeta dramático, por natureza, implicaria, na opinião de Nordau, não ser só um "conquistador, tirano e usurpador" (também em termos literários), mas escrever igualmente uma tragédia na sua primeira juventude, ser grande fã de Goethe e dos seus dramas e ser-se obcecado pela comédia francesa³⁶⁰(destes requisitos, Pessoa só não preencheria o último):

En Napoléon le Grand couvait un homme de théâtre, absolument comme en Napoléon III, en Jules César, en Cola die Rienzi, en Olivier Cromwell; mais dans les poètes dramatiques de vocation vivent aussi un usurpateur, un tyran et un conquérant. Ce n'est pas par hasard, mais par un affleurement de ce qu'il y avait de plus secret et de plus inconscient dans sa nature, que Napoléon écrivit dans sa première jeunesse une tragédie, que Talma demeura son favori, que dans son célèbre entretien avec Goethe il oublia le temps à parler du drame, qu'au milieu du plus formidable chapitre de l'histoire du monde, dans Moscou en flammes, il étudia et décréta le règlement encore en vigueur aujourd'hui de la Comédie Française. Dans tous ces traits se révèlent des nécessités de sa personnalité.³⁶¹

³⁶⁰*Ibid.*, passagem assinalada na margem direita.

³⁶¹*Ibid.*

Capítulo 4

Modelos teóricos em Pessoa

Para além do modelo da lei dos géneros enquanto evolução dos géneros literários (afecto ao evolucionismo), analisaremos aqui as outras concepções do drama em Pessoa, nomeadamente o quadro normativo-aristotélico, a hierarquização dos géneros literários que vai culminar no género dramático (Idealismo) e por último a vertente utópica, pedra de toque na questão do drama. No entanto, os centros de irradiação conceptual que estão na base de cada um dos modelos do drama em Pessoa inter cruzam-se, interseccionam-se e completam-se, mostrando ser tão híbridos como a própria concepção da tríade literária que lhes está na base.

4.1. Concepção naturalista e evolucionista dos géneros literários

Uma razão de peso para o pensamento teórico sobre o drama em Pessoa não ter tido grande eco nos estudos críticos pessoanos passa por aquele ser conduzido, no seu corpo crítico-literário, não só por vectores utópico-místicos ou histórico-ideológicos (no caso dos modelos idealista ou normativo aristotélico) como também por princípios biológico-filosóficos (o conceito de “instinto”, por exemplo, encontra-se numa área de intersecção da Filosofia e das novas disciplinas científicas de finais do século XIX), o que desafia os exaetas necessariamente a uma abordagem transdisciplinar.

A concepção naturalista e evolucionista dos géneros literários, subsidiária das teorias da evolução, é um substrato fundamental no universo textual pessoano. Uma obra que ajuda a compreender o peso deste modelo natural-evolucionista na concepção do drama em Pessoa é *Lyrisme, Épopée, Drame. Une loi de l'histoire littéraire expliquée par l'évolution générale* (1911) de Ernest Bovet (1870-1941), Professor de Filologia românica da Universidade de Zurique. Este trabalho de Bovet que, apesar de resgatado por Gérard Genette,³⁶² caiu relativamente no esquecimento, indicia pelo menos duas leituras (sublinhados e marginalia a lápis violeta e caneta

³⁶²Genette 1979: 61

preta) por parte de Pessoa e foi um dos livros³⁶³ que, em finais do século XIX e início do XX, nos quais se tenta aplicar a lei darwinista da evolução à Literatura.³⁶⁴

Or, les idées, aussi bien que les hommes, naissent les uns des autres ; elles ont leur jeunesse, leur maturité, et leur crise finale qui est un nouvel enfantement : c'est leur évolution logique. Les principes directeurs créent un état de choses, et se modifient, par le fait même de cette "réalisation", jusqu'à l'épuisement ; chaque nouveau principe est salué comme une foi nouvelle et définitive (lyrisme), il se réalise plus ou moins imparfaitement (épopée), puis il s'effondre devant un nouveau principe (drame).³⁶⁵

Segundo Ernest Bovet, o espírito do escritor adoptaria três atitudes, que apareceriam de era em era e às quais corresponderiam os três géneros literários. O lirismo - época juvenil, a epopeia - idade da virilidade e da acção, o drama - época de análise, de crise e de decomposição.³⁶⁶

Apesar das afirmações de Pessoa raramente abonatórias relativamente a Victor Hugo, as referências no primeiro capítulo do livro de Bovet ao prefácio de *Cromwell*, não deixam Pessoa indiferente (daí os sublinhados e *marginalia*).³⁶⁷ A ideia de Victor Hugo das três idades da poesia, na qual as "épocas" e os "géneros literários" aparecem numa categorização inversa, foi bastante difundida na altura:

La poésie a trois âges dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie (...)

³⁶³O outro é o volume de Brunetière *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* (1890). Brunetière interessa-se pelo que designa de "diferenciação progressiva" dos géneros, que examina graças a uma analogia com o modelo darwinista de evolução da natureza viva e das suas espécies.

³⁶⁴Bovet tenta verificar as suas leis sobre a literatura francesa, que contêm três destes ciclos. Na era feudal e católica teria tido os três ciclos: das origens ao início do século XII, o lirismo; de 1100 a cerca de 1328 a epopeia; de 1328 a cerca de 1520 o drama; O segundo ciclo, a era da realeza absoluta: de 1520 a 1610, o lirismo, de 1610 a 1715 a epopeia; de 1715 à Revolução, o drama; o terceiro ciclo: a era das nacionalidades e das democracias: da revolução a 1840, o lirismo; de 1840 a 1885, a epopeia; de 1885 a 1910 o drama (o socialismo conteria as promessas de um quarto lirismo, de uma quarta era).

³⁶⁵Bovet 1911:17, imagem Bovet 7, passagem assinalada com "N.B."

³⁶⁶A cada período corresponderiam três forças: o espírito geral, a tradição e as individualidades. O objectivo seria, obviamente, a arte soberana que faria com que estas suas obras de valor universal e eterno se impusessem relativamente a todas as outras.

³⁶⁷Bovet 1911:VII, imagem Bovet 8, ver *marginalia*.

Il y a tout dans tout ; seulement il existe dans chaque chose un élément générateur auquel se subordonnent tous les autres, et qui impose à l'ensemble son caractère propre. – Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe ; il les contient l'une et l'autre en développement ; il les résume et les enserme toutes deux.³⁶⁸

No seguimento desta ideia, Bovet, depois de esquiçar os três géneros na literatura francesa do século XIX, apresenta, a partir do que denomina de análise estético-psicológica, o que considera ser a ideia central do livro (que Pessoa sublinha no seu volume):

Les rapports de l'évolution littéraire avec les conditions sociales et politiques apparaîtront avec une évidence telle, que les faits littéraires seront en quelque sorte le graphique du développement des nations, et le témoignage le plus sûr des crises et des renaissances morales de l'humanité.³⁶⁹

Esta ideia de uma relação da evolução literária com a história politico-social das nações (numa perspectiva positivista de estabelecimento e fixação de leis universais)³⁷⁰ também a encontramos no próprio Pessoa: "cada época literária deve estar para com o movimento social, as correntes literárias, e a alma nacional." Para além da questão da "alma nacional", o que Pessoa ressalva no famoso texto de 1913 (pela referência à chegada do supra-Camões) "Reincidindo" são os elementos históricos constitutivos da corrente literária, que designa de "segredo sociológico":

Vamos agora arrancar às épocas criadoras, aos seus períodos literários, o seu segredo sociológico, em tudo que a sua tripla relação sociológica, citada, possa envolver. Qualquer corrente literária tira os característicos que o raciocinador lhe pode encontrar de uma tripla relação sociológica. Essa tripla relação revela-se à nossa análise como sendo: 1.º, com o movimento social da nação em que aparece; 2.º, com as outras

³⁶⁸*Ibid.p. 3-5, ver marginalia.*

³⁶⁹*Ibid.p. 9.*

³⁷⁰"Enfin, en recherchant les rapports de cette évolution littéraire avec l'histoire politique et sociale, en remontant aux périodes plus anciennes, en étudiant de ce point de vue d'autres littératures encore, je vis se dessiner peu à peu la loi universelle et logique." (*Ibid.p. 7, passagem assinalada*).

correntes literárias, nacionais ou estrangeiras, passadas ou contemporâneas; 3.º, com a alma do povo a que pertence.

Tal como a História das Nações, também a História Literária se constrói no século XIX e resulta, em grande medida, da visão que os pensadores românticos e positivistas tiveram do que deveriam ser a História e a Literatura, pelo que nasce, assim, logo à partida, com carácter nacional.³⁷¹

A questão do “supra-Camões” já nos remete para reminiscências messiânicas em Pessoa mas também esta ideia de fundo idealista de uma gradação dos géneros literários que culmina geralmente no drama (Bovet define o drama como o “final de uma jornada”) vai para além de uma abordagem analítica das formas literárias. Gérard Genette³⁷² comenta exactamente nesta direcção a concepção de géneros literários de Bovet:

Pour Bovet (...) et comme pour les Romantiques allemands, les trois “grands genres” ne sont pas de simples formes (...) mais « trois modes essentiels de concevoir la vie et l’univers », qui répondent à trois âges de l’évolution, aussi bien ontogénétique que phylogénétique (...).³⁷³

Os géneros lírico, épico ou dramático seriam, assim, formas plásticas de designar três modos essenciais de conceber a vida e o universo. Em Pessoa, a lei dos géneros concebida como uma evolução dos géneros literários culminando no dramático assume também contornos que

³⁷¹Anastácio 2003:46. É nesta concepção de literatura como expressão do génio nacional que se enquadra a questão do Supra-Camões: “E isto leva a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões. Quem sabe se não estará para um futuro muito próximo a ruidosa confirmação deste deduzidíssimo asserto? (...)”

Porque a corrente literária, como vimos, precede sempre a corrente social nas épocas sublimes de uma nação. Que admira que não vejamos sinal de renascença na vida política, se a analogia nos manda que o vejamos apenas uma, duas ou três gerações depois do auge da corrente literária?” (Pessoa 2000:16).

³⁷²Jacques Derrida faz alusão a este trabalho de Gérard Genette que ele refere como sendo uma “lecture critique de l’histoire (et) de la théorie des genres” fundada sobre “une opposition entre nature et histoire, et plus généralement [...], sur une opposition entre la nature et la série de tous ses autres.” (Derrida 2003:239).

³⁷³“Pour Bovet (...) et comme pour les Romantiques allemands, les trois “grands genres” ne sont pas de simples formes (...) mais « trois modes essentiels de concevoir la vie et l’univers », qui répondent à trois âges de l’évolution, aussi bien ontogénétique que phylogénétique, et qui fonctionnent donc à n’importe quel niveau d’unité. L’exemple choisi est celui de la littérature française, ici découpée en trois grandes ères, dont chacune se subdivise en trois périodes : l’obsession trinitaire est à son zénith. Mais par une première entorse à son système, Bovet n’a pas tenté de projeter le principe évolutif sur les ères, mais seulement sur les périodes.” (Genette 1979: 61).

ultrapassam uma mera teorização literária dos géneros literários, pois esta gradação, embora tenha que ver, por um lado, com a aplicação à Literatura do evolucionismo de Darwin e Spencer (uma espécie de evolução “interna” dos géneros, muito em voga no tempo de Pessoa) ou por outro, com uma concepção idealista, está intimamente ligada, também, a questões que poderemos denominar de fundo utópico-místico.

4.2. Produção teórica sobre o drama

A questão do drama em Pessoa abarca duas vertentes: a produção dramática propriamente dita e a produção teórica sobre o género dramático. Num estudo sobre o drama em Fernando Pessoa, há que ter em consideração a sua produção teórica sobre este género literário e contextualizá-la no *corpus* alargado da sua teoria literária para uma configuração da matriz dramática no universo pessoano.

No espólio pessoano residente na Biblioteca Nacional de Portugal podem-se encontrar não só fragmentos avulsos sobre o género dramático, mas ensaios mais extensos de grande coerência e extremamente reveladores do peso deste género na sua poética. Alguns destes ensaios e fragmentos foram já publicados em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (a partir de agora designado de PETCL)³⁷⁴ e em *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*. PETCL, volume editado por Jacinto do Prado Coelho e Rudolf Georg Lind na casa editorial Ática em 1967, é a primeira apresentação ao grande público de Fernando Pessoa enquanto teórico literário. No capítulo intitulado por Prado Coelho e Rudolf Lind de "Sobre o Drama", com um total de trinta e uma páginas, datado pelos autores do volume de 1915/16, estão contidos vários textos,³⁷⁵ muitos dos quais, até hoje, não têm gozado de grande atenção pela crítica.

O cotejo dos originais no espólio pessoano dos textos relativos ao drama com a denominada vulgata pessoana veio confirmar a necessidade da reedição destes textos, que possibilitará, para além de reabilitar Pessoa enquanto teórico (aqui, muito concretamente, do género dramático), uma reconfiguração da questão do drama no universo pessoano.

³⁷⁴*Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias de Fernando Pessoa*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: edições Ática, 1967.

³⁷⁵"Sobre o Drama", o quinto capítulo de PETCL, conta com 31 páginas (pp. 83-115), e está dividido em seis unidades. A primeira unidade compreende dois fragmentos e a segunda, quatro. A terceira unidade, que conta com dezoito páginas de texto, está subdividida em nove partes e contrasta com as outras unidades pela unidade evidente, não se podendo propriamente falar, aqui, de fragmentos. A quarta unidade resume-se a um aforismo e a quinta é a bem conhecida definição pessoana de "teatro estático". A última unidade é um pequeno texto em inglês sobre a base da representação ("basis of acting").

Apesar do acervo considerável de textos teóricos de Fernando Pessoa (que se estendem pelas várias áreas de interesse do autor), estes não têm sido muito considerados pela crítica. No entanto, Jorge de Sena afirma já no ano de 1944 que "quem tenha cotejado as relativamente numerosas e esquecidas prosas de Fernando Pessoa, sabe o seu interesse autêntico, e não só o que teriam como escritos em prosa de um grande poeta ou manifestação de inquietante personalidade, porque Pessoa foi, a par disso, um pensador, com o qual, mesmo fora da estética, se deve contar (...)".³⁷⁶ Georg Rudolf Lind, um dos primeiros críticos a debruçar-se com alguma demora sobre a teoria poética de Pessoa a partir de uma perspectiva comparada, afirma, por sua vez, que "apesar de completamente de acordo com Eduardo Lourenço, quando defende a superioridade do poeta Fernando Pessoa sobre o teorizador e o construtor de programas estéticos, continuo convencido que a vizinhança estreita entre considerações programáticas e produtividade poética é típica do génio de Fernando Pessoa e ao mesmo tempo sintomática dos poetas do século XX em geral."³⁷⁷

Só podemos confirmar o sintoma dos "poetas do século XX em geral" relativamente à indivisibilidade entre teoria e produção literária em Pessoa, de que fala Lind. O emparceirar de teoria e prática acamarada-o com outros poetas seus contemporâneos, tais como T. S. Eliot, Ezra Pound ou Paul Valéry, e não é por acaso que Pessoa se apresenta pela primeira vez a público, em Portugal, enquanto crítico literário. A pulsão teórica em Pessoa é forte e o leque de temas sobre os quais cria ou ensaia sistemas teóricos é bastante abrangente, sem que a Literatura deixe de ser o tema privilegiado. Em Pessoa, a reflexão sobre a obra de arte precede maioritariamente o processo de criação artística (e aqui incluímos o aspecto da heteronímia).

Quando se fala sobre os escritos teóricos de Pessoa, há que diferenciar, contudo, dois diferentes planos: os escritos teóricos de Pessoa e os textos por mão dos heterónimos. Os textos em prosa de alguns heterónimos, tal como os do neo-paganista António Mora ou os do epicurista estóico Ricardo Reis têm suscitado mais interesse do que os próprios textos de Pessoa enquanto crítico e teórico de Literatura, pois as conjecturas para a atribuição de textos aos vários nomes da constelação pessoana tornou-se - apesar de legítimo e muitas vezes até plausível - um exercício³⁷⁸ quase obrigatório em certas linhas de estudos Pessoaanos. Estes critérios de "autoria" são, contudo, no nosso entender, relativamente frágeis, pois apesar de cada um destes autores se constituir enquanto construção a partir de um exercício intelectual argumentatário (de um

³⁷⁶Sena 1946:9.

³⁷⁷Lind 1981:10.

³⁷⁸Um outro exercício mais recente é o da contabilização e análise da atribuição de leituras de Fernando Pessoa aos seus heterónimos. Patricio Ferrari fala em bibliotecas de Álvaro de Campos e de cinco pré-heterónimos, baseando o seu critério em assinaturas dos heterónimos em volumes da biblioteca particular de Fernando Pessoa, chegando a referir que "muitos dos livros foram lidos, sublinhados, anotados ou comentados por Pessoa ou pelos seus pré-heterónimos durante diferentes períodos da sua vida." (Ferrari 2009: 188).

determinado olhar heteronímico) constituem-se, no seu todo, sem dúvida, enquanto construção heteronímica – ou seja, ficção.

4.2.1. A teoria e o drama

Vários são os autores que chamam à atenção para a relação intrínseca entre teoria e teatro já a partir da sua etimologia, pois ambas as palavras provêm do termo grego θεά (*thea*) - literalmente “visão”. O verbo θεωρεῖν (*theoreîn*), por sua vez, ainda não existia nos tempos homéricos (não ocorre nem na *Ilíada* nem na *Odisseia* e documentada só está a primeira ocorrência na segunda metade do século V). Etimologicamente deriva de θεωρός (*theorós*),³⁷⁹ a designação para os enviados de cidades gregas a uma festa em outra cidade – normalmente de carácter panhelénico – e que aí acudiam como observadores. Neste sentido, θεωρός não é somente aquele que observa ou contempla (sempre com um marcado carácter religioso), mas quem o faz à distância, como compete ao seu estatuto de embaixador. Este último aspecto é decisivo: o contemplar à distância não significa que entre quem contempla - θεωρός -, e o que é contemplado - a festa em honra do deus -, se estabeleça uma separação insolúvel, pois a característica de θεωρεῖν - o contemplar - não é mais do que uma contemplação à distância de algo ao qual se pertence desde sempre. Os conceitos de teoria e teatro confluem, assim, para a esfera do religioso: θεωρία (teoria), composto pelos termos θεά e ὥρᾱν, é, na verdade, na sua origem, um termo fundamentalmente religioso.³⁸⁰

No *theatron* (θέατρον), era o *theorion*, o lugar reservado para o θεωρός (espectador), o espaço, no qual a teoria era praticada. Teoria – literalmente “contemplação” - provém da junção de dois conceitos: θεά (*thea*) e ὥρᾱν. O primeiro, do qual deriva a palavra teatro, diz respeito ao aspecto sob o qual algo se apresenta; o segundo significa saber através da luz dos olhos, ou seja, uma forma privilegiada de ver. Teoria seria, então, no sentido etimológico da palavra grega, uma maneira de “olhar para” o mundo, um *Erkenntnis* a partir da visão do espectáculo ao qual o espectador assiste³⁸¹ e lhe fica retido na memória. A teoria tem, assim, que ver, por um lado, com a

³⁷⁹Veiga 2008:27.

³⁸⁰Segundo várias leituras da etimologia de “teoria”, a acepção primeira da palavra tem que ver com “theion” (coisas divinas) e não com “thea”, remetendo e refletindo a ideia de contemplação da ordem divina do cosmos.

³⁸¹A origem do termo vem de espectáculo enquanto ritual. Só mais tarde, na era cristã, é que o teatro adquire a acepção de espectáculo (Finter 1997:32).

perspectiva do *theoros* em relação ao espectáculo ao qual assiste, e por outro com a esfera do sagrado que envolve este mesmo espectáculo.³⁸²

A palavra teoria³⁸³ pode ser, nesta medida, compreendida como uma derivação do termo *théatron*, ficando, assim, patente a ideia de teatro como articuladora fundamental do conhecimento.³⁸⁴ Apesar de terem encetado caminhos diferentes e cada uma delas ter assumido uma significação própria, a “teoria” revela-se intrinsecamente comprometida com o teatro.

4.2.2. Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias

Neste momento, a setenta e muitos anos da morte do mais importante autor português do século XX, uma revisão da produção literária pessoana da primeira apresentação ao público do acervo pessoano, a edição precursora da *Ática* durante a fase Montalvor/ João Gaspar Simões, da qual PETCL é parte constitutiva, conhecida enquanto “vulgata”, parece indiscutível.³⁸⁵

Mas, tal como Ivo Castro, responsável pela edição crítica da obra pessoana, muito bem sublinha, “esse *texto corrupto* a que o *leitor está habituado* foi o único texto pessoano disponível durante quarenta e tantos anos, o texto que se divulgou, que tornou Pessoa conhecido e admirado, que foi traduzido e em que os críticos confiaram para interpretar os sentidos da obra pessoana não é ligeiramente que se pode abolir um texto tão profunda e diversamente enraizado no público.”³⁸⁶

Para a autoridade da vulgata contribui igualmente o facto de ter sido a partir dela que proliferaram edições, baseadas em critérios de diversa ordem. Nesta grande variação de edições, tanto em Portugal como no Brasil, na qual muitas são unicamente reproduções da “vulgata” (Castro refere-se-lhes como “descendências hiper-corruptas”), persiste ainda a lacuna da indisponibilidade de versões críticas de textos importantes³⁸⁷. Assim, e apesar de outras edições

³⁸²A actividade do espectador de festivais públicos e jogos era “teórica”, neste sentido original de “teoria” que já contém a gradação: contemplação – especulação – “ver coisas divinas”.

³⁸³A filosofia como “pensamento teórico” pode ser entendida enquanto fenómeno similar ao teatro (Veiga 2008:7).

³⁸⁴Desta forma, o lugar de espectáculo – enquanto termo descendente de “theoria” – lembra as relações e paralelos entre *Anschaung* e pensamento, imagem e conceito, arte e conhecimento (Weigel 2004:7).

³⁸⁵Segundo Ivo Castro, a “vulgata” é indiscutivelmente a parte da obra pessoana mais necessitada de revisão (Castro 1988:31).

³⁸⁶Ainda em 2004, aquando da edição dos volumes *Prosa de Ricardo Reis* e *Aforismos e Afins de Fernando Pessoa* sob a chancela da Assírio e Alvim, o crítico literário António Guerreiro referia-se a estas edições como “saindo sem provocar efeito que se veja, seja nos meios profanos, seja nos meios especializados” (ver Guerreiro 2004).

³⁸⁷Apesar de terem vindo a lume vários volumes sob a chancela da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, muito ainda está por desbravar, principalmente no que diz respeito aos textos teóricos de Pessoa.

mais actuais serem mais citadas,³⁸⁸a vulgata continua a ser a grande referência para a crítica pessoana, pelo que uma apresentação de correcções e/ou melhorias será, certamente, de desejar.

Hoje, a alguma distância, pode-se dizer que a própria crítica, nomeadamente a primeira geração de pessoanos (que veio, obviamente, influenciar as posteriores), não obstante os méritos que se lhe tem obviamente que reconhecer no desbravar da floresta pessoana, não estava receptiva a contextualizar leituras, conceitos e referências na sua interpretação da obra pessoana.

Relativamente à recepção crítica de Friedrich Nietzsche, o filólogo italiano e editor de Nietzsche Mazzino Montinari regista o seguinte:

Um capítulo que (...) ainda tem de ser escrito, é o relativo às leituras de Nietzsche. A literatura de „culto“ sobre Nietzsche, que começou com Gast, não queria utilizar estas fontes valiosas para não „empobrecer“ Nietzsche; a crítica „filosófica“ (Löwith – Jaspers? – Heidegger) achava-as menos relevantes do que do que determinadas ligações “ideais”, que descobria em Nietzsche-Hölderlin-Hegel- etc, etc. Os “inimigos” de Nietzsche – principalmente os wagnerianos – efectuaram as primeiras tentativas de pôr em questão a originalidade de Nietzsche, tentando descobrir autores, dos quais Nietzsche teria copiado (tal como por exemplo Bourget). (...) O culto de Nietzsche não precisava de “crítica”, a filosofia evitou o problema e os inimigos necessitavam muito dela. (25 de Junho de 1966)³⁸⁹

Esta tendência de filólogos e crítica em “reduzir” os autores às suas ligações mais imediatas (como, em Pessoa, às da tradição anglo-saxónica, Shakespeare ou Whitman, ou a uma vertente mais classicista ou classicizante) tem que ver, muitas das vezes, tal como refere Montinari, com o receio de sub-repticiamente desvalorizar o autor. A primeira geração de críticos pessoanos, obstinando-se em propugnar nos avatares poéticos a “centralidade” do autor, remete para a marginalidade os considerados “textos menores” e que fariam a obra de Pessoa “deslizar dos píncaros de perfeição e de sublimidade a que os homens da Ática, melhores antologistas que editores, a tinham erguido”.³⁹⁰ Por outro lado, tal como aconteceu com Nietzsche e outros autores, os exegetas não conseguiam “encaixar” certos conceitos e abordagens, relevando, assim, outros aspectos da estética pessoana e procedendo às tais “ligações ideais”.

³⁸⁸As mais citadas são as edições recentes da Assírio & Alvim (Lisboa) e a da Aguilar (Rio de Janeiro), em parte também por a vulgata não ter sido reeditada durante muito tempo e as edições mais recentes da Assírio e Alvim serem, actualmente, as mais presentes nos escaparates das livrarias.

³⁸⁹25 de Junho de 1966, tradução nossa in Campioni / D'Torio 2003:17.

³⁹⁰Castro 1999:96.

É certamente necessário não esquecer que os primeiros trabalhos críticos são, para o melhor e para o pior, filhos do seu tempo, mas é igualmente necessário ter em linha de conta a importância desta recepção crítica para a construção da imagem que temos hoje de Fernando Pessoa. É nesta perspectiva que nos propomos ler as afirmações de Jacinto Prado Coelho, editor de PETCL:

Os fragmentos incluídos neste volume, e que constituem documentos para completarmos o nosso conhecimento, já das ideias estéticas de Pessoa [...] têm de ser lidos e julgados como fragmentos que são, notas para uso próprio ou para trabalhos futuros, em muitos casos apressadas, pouco elaboradas, com os estigmas, por isso, do incompleto ou do elementar. Antes da formulação de quaisquer conclusões, devemos conjugá-los com outros textos do Autor, nomeadamente os compreendidos nas *Páginas de Doutrina Estética* (1946), reunidas por Jorge de Sena, e nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*.³⁹¹

O comentário deste editor e crítico que, relativamente ao valor textual dos ‘fragmentos’, alega que estes não podem falar por si próprios, pois o seu estatuto é o do reino “do incompleto ou do elementar”,³⁹² relewa, para além da pouca importância dada na altura às ditas “ideias estéticas de Pessoa”,³⁹³ a condição de “fragmento” dos textos pessoanos (e da categoria estética “fragmento” em Pessoa, em geral), que é a condição de grande parte do acervo pessoano.³⁹⁴ Na verdade, a posição da primeira geração crítica pessoana, relativamente a estes “fragmentos”, vem no seguimento das afirmações do próprio Pessoa, que sublinha, repetidamente, que o trabalhar em mil projectos simultâneos não lhe permitiria concluir o que quer que fosse,³⁹⁵ mas que deixa, simultaneamente, antever o seu descontentamento com o estado provisório do seu acervo.

Na altura destes comentários de Jacinto Prado Coelho (Pessoa estava no limbo da sua invenção), o desejo de analisar os escritos de Pessoa sob a égide da “unidade” era ainda mais apelativo do que hoje, o que conduziu ao ignorar ou desvalorizar de um grande conjunto de textos

³⁹¹Lind/ Prado Coelho 1994:XVII.

³⁹²Prado Coelho refere-se, aqui, não só aos “fragmentos” incluídos no capítulo “Sobre o Drama” mas a todo o “conjunto” PETCL. Estas afirmações são também, contudo, extensíveis a vários outros volumes da vulgata.

³⁹³Estas declarações de Jacinto Prado Coelho colocam, na verdade, em causa a maioria dos textos do volume e, consequentemente, a relevância dos mesmos.

³⁹⁴De acordo com Fernando Cabral Martins é necessário começar a pensar a obra pessoana como fragmentos (Cabral Martins 2003: 157).

³⁹⁵Numa carta de 19 de Novembro de 1914 ao seu amigo Armando Côrtes-Rodrigues, na qual refere que o seu estado de espírito da altura o faria trabalhar bastante (sem querer) no *Livro do Desassossego*, mas tudo se resumiria, contudo, a fragmentos: “O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos”.

que possuíam “unicamente” a condição de “fragmentos”. Esta “unidade” era sentida como um requisito para conferir a Pessoa uma autoridade de uma edição em papel, provindo-o com um *status quo* necessário à sua entrada no cânone da Literatura portuguesa (este foi seguramente um dos méritos da “vulgata” vinda a lume na Ática).³⁹⁶ É neste contexto que deverá ser compreendida esta desconfiança relativamente aos escritos de um Pessoa mais teórico, que teria sempre de ser lido à luz do estigma do incompleto ou, então, de uma perspectiva mais autobiográfica (daí o remeter-se também para os textos compilados em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*). Por outro lado, como já afirmámos anteriormente, à análise crítica da produção teórica do autor faltava uma maior contextualização histórica e daí o não ter sido particularmente considerada até hoje, na esteira de Jacinto Prado Coelho, que afirma também que “a doutrina estética do autor não corresponde à perturbante modernidade da sua poesia”.³⁹⁷

Apesar de Prado Coelho referir que muitos dos escritos de PETCL são notas “em muitos casos apressadas, pouco elaboradas, com os estigmas, por isso, do incompleto ou do elementar”, após uma análise do material tipodatilografado referente a estes ensaios sobre o drama que se encontra no espólio da Biblioteca Nacional de Portugal, é impossível considerar estes escritos “meros” fragmentos - e muito menos notas apressadas e com pouca elaboração.³⁹⁸ A quantidade de materiais neste acervo do espólio pessoano e o facto de se tratarem maioritariamente de dactiloescritos vem comprovar a relevância do tema para Pessoa. Por outro lado, estes escritos mostram ser ensaios de grande fôlego, extremamente coerentes.

No seu estudo precursor sobre o drama, *Fernando Pessoa et le Drame symboliste: Heritage et Création* (1977), Teresa Rita Lopes refere a importância dos textos em prosa publicados em PETCL³⁹⁹ mas não os toma em consideração na sua análise da posição de Pessoa sobre o drama, não os descrevendo nem particularizando o seu valor. Também as passagens sobre a questão do drama mais citadas pela crítica não incluem as páginas de “Sobre o Drama”, sendo

³⁹⁶Mesmo Jacinto Prado Coelho, que publica, ainda nos anos quarenta, o estudo crítico de referência *Unidade e Diversidade em Fernando Pessoa* (1949), no qual os conceitos de unidade e diversidade são apresentados como termos “igualitários” na obra pessoana, parece, enquanto editor, ser tentado por uma certa ideia de unidade. Também em *Pessoa Revisitado* (1974), Eduardo Lourenço afirma: “Dos pedaços a mais que havia na jarra superlativamente partida tentei descobrir a organicidade interna que os torna partes de um Todo, o Todo que as explica, por ser ele (ou a exigência que nele se encerra) quem determinou essa deflagração poética.” (Lourenço 2003: 15).

³⁹⁷“E fica-me a sensação de que a doutrina estética do autor não corresponde à perturbante modernidade da sua poesia, onde a palavra e o ser estão permanentemente em jogo” (Prado Coelho 1994:xxxiv).

³⁹⁸A questão que se coloca é se a “fragmentação” a que se refere Prado Coelho e a falta de coerência na ordem sequencial das passagens, não poderia ter sido evitada através de um maior cuidado na organização dos textos. A heterogeneidade dos textos no capítulo “Sobre o Drama” em PETCL é óbvia: vai de um simples aforismo (unidade 4) a um texto de dezoito páginas (a unidade 3, que pertence claramente a uma outra categoria, não só pela extensão como pela coerência interna), subdividido em nove partes. Exceptuando a unidade 3, não há marcas textuais que mostrem uma continuidade entre os fragmentos. Na maior parte das unidades (apesar da aparente ligação lógica), os textos encontram-se divididos por asteriscos, o que impossibilita a visibilidade de um texto mais extenso e enfatiza a qualidade fragmentária do texto.

³⁹⁹“Une grande partie de son œuvre est encore inédite et ce n’est que récemment que quelques écrits en prose, essentiels pour la compréhension de son art, ont été publiés.” (Lopes 1985:107).

preteridas a outros exemplos sobre o género dramático, tal como a passagem extraída do ensaio sobre os diferentes níveis da poesia lírica publicada no capítulo "Sobre a Poesia" em PETCL⁴⁰⁰, ou uma outra sobre a progressão da poesia lírica à dramática (que é geralmente utilizada para filiar a questão do drama na heteronímia)⁴⁰¹ editada em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. A única excepção é o conhecido texto relativo à definição de 'teatro estático', que faz parte dos textos de "Sobre o Drama".⁴⁰² Por outro lado, gostaríamos de chamar a atenção para o facto que, em PETCL, os textos de Pessoa sobre o Drama não se confinam ao capítulo "Sobre o Drama". Apesar de não se encontrarem identificados como tal, também no primeiro capítulo de PETCL, intitulado "Aforismos e Fragmentos sobre a Arte", estão contidos escritos sobre a questão do drama (e, assim, em ligação directa com o capítulo "Sobre o Drama"), tal como as unidades 10 e 13. A unidade 10 é um aforisma, identificado como manuscrito e datado de 1916 (com um ponto de interrogação)⁴⁰³ e a unidade 13 está dividida em cinco partes, sendo que na primeira se trata de uma única frase ("A obra de arte é primeiro obra, depois obra de arte"),⁴⁰⁴ frase esta identificada, correctamente, pelos editores, enquanto um fragmento da primeira versão do ensaio sobre *Octávio* de Vitoriano Braga.

Apesar da posição dos editores que referimos anteriormente tenha contribuído, de facto, para uma desvalorização dos textos, esta não é a única razão para estes textos de Pessoa sobre o drama terem sido tão pouco considerados pela crítica. Outros textos há em PETCL que não foram tão desconsiderados como os do capítulo "Sobre o Drama", o que nos permite afirmar que esta situação ocorre por motivos extra-textuais, nomeadamente, como já referimos, a falta de uma contextualização histórico-cultural. Estes ensaios sobre o género dramático introduzem-nos a uma outra face do autor, pois não temos aqui somente o crítico literário Pessoa ou o Pessoa com uma

⁴⁰⁰"O quarto grau da poesia lírica é aquele, muito mais raro, em que o poeta, mais intelectual ainda mas igualmente imaginativo, entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu. (...) Suponhamos, porém, que o poeta, evitando sempre a poesia dramática, externamente tal, avança ainda um passo na escala da despersonalização. Certos estados de alma, pensados e não sentidos, sentidos imaginativamente e por isso vividos, tenderão a definir para ele uma pessoa fictícia que os sentisse sinceramente" (Pessoa 1994: 68-69).

⁴⁰¹"Suponhamos que um supremo despersonalizado como Shakespeare, em vez de criar o personagem de Hamlet como parte de um drama, o criava como simples personagem, sem drama. Teria escrito, por assim dizer um drama de uma só personagem, um monólogo prolongado e analítico." (Pessoa, 1966:107-8).

⁴⁰²"Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade." (Pessoa 1994: 113).

⁴⁰³"Se a obra de arte proviesse da intenção de fazê-la, podia ser produto da vontade. Como não provém, só pode ser, essencialmente, produto do instinto; pois que instinto e vontade são as únicas duas qualidades que operam./ A obra de arte é, portanto, uma produção do instinto. O drama, sendo primariamente uma obra de arte, é-o também."

⁴⁰⁴*Ibid.* p. 12.

envolvência altamente teórica, mas um autor que está habilitado a mover-se no que seria hoje designado de “interdisciplinaridade”.

Esta abordagem está presente em vários dos volumes da biblioteca privada de Pessoa, tal como em *The idea of progress. An inquiry into its origin and growth* de John Bagnell Bury (1861-1927), no qual o caso de Fontanelle é referido:

(...) he seems to have been original in introducing the fruitful idea of the sciences as confederate and intimately interconnected; not forming a number of isolated domains, as hitherto, but constituting a system in which the advance of one will contribute to the advances of the others.⁴⁰⁵

Vários textos há onde Pessoa se pronuncia sobre uma abordagem que abarque várias áreas. Num texto de 25 de Março de 1926, por exemplo, intitulado "A evolução do comércio", Pessoa compara os “estádios” da evolução comercial e os da evolução cultural e civilizacional. Para além do conceito de instinto, também a ideia de um entrosamento entre ciência e arte e literatura é central aqui e Pessoa lamenta que "o espírito da ciência e da engenharia ainda não [tenha chegado] à arte e à literatura."⁴⁰⁶

Esta perspectiva, profundamente arraigada nos movimentos modernistas, de uma permeabilidade da Literatura e da Filosofia com as novas disciplinas científicas, não se cinge, naturalmente, a Pessoa. Já Friedrich Nietzsche, para dar um exemplo anterior ao autor português, apesar de mais conhecido pelo seu poder aniquilador, era um acérrimo defensor de um maior diálogo entre os vários ramos científicos.⁴⁰⁷ O filósofo do martelo interessou-se pela discussão em redor da interdisciplinaridade e em particular, pela interligação entre a investigação experimental e a especulação filosófica, defendendo um maior diálogo entre os vários ramos científicos, pelo que em *A Genealogia da Moral* Nietzsche propõe potencializar a ideia de interdisciplinidade através da inclusão de ciências como a Etnologia ou a Linguística.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵Bury 1920:112 (imagem Bury 2).

⁴⁰⁶Pessoa 1986: 141.

⁴⁰⁷Gago 2009:152.

⁴⁰⁸Ver Venturelli 2003: 24.

4.3. Os ensaios pessoais sobre o drama

Os escritos pessoais sobre o drama comportam materiais dactilografados com emendas e variantes manuscritas, nos quais se vislumbram duas grandes unidades:⁴⁰⁹ o ensaio "Propomo-nos determinar qual seja o valor artistico do drama 'Octavio', de que é auctor Victoriano Braga" e os ensaios "O drama, como todo objectivo" e "Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico".

O ensaio "Propomo-nos determinar qual seja o valor artistico do drama 'Octavio', de que é auctor Victoriano Braga" que foi escolhido por Lind e Prado Coelho, em PETCL, para abrir o capítulo "Sobre o Drama" (aqui os dois primeiros segmentos textuais são apresentados como fragmentos separados) é, numa perspectiva de edição de texto, um desafio mais exigente, dado as inúmeras variantes existentes em determinadas partes do ensaio⁴¹⁰ do que os outros dois ensaios. Contudo, "O drama, como todo objectivo" e "Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico" (que apresentam um outro nível de completude) levantam, a um nível conteudístico, outro tipo de questões. O ensaio "Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico" parece ser uma versão anterior a ambos os ensaios "O drama, como todo objectivo" e "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico do drama 'Octavio', de que é auctor Victoriano Braga".⁴¹¹

Aqui, cujo contexto não é o de uma edição crítica,⁴¹² propomos apresentar e analisar as versões que consideramos as mais definitivas (embora seja difícil falar, em Pessoa, de uma versão final), não obstante ressalvamos as revisões autorais. Suprimiremos as partes cortadas ou rasuradas pelo próprio autor e optaremos pela versão última.

Desde a escrita destes ensaios, a língua portuguesa, conta já, entretanto, com alguns acordos ortográficos. A reforma ortográfica de 1911⁴¹³ encontrou alguma resistência em Pessoa que nunca se submeteu ao que ele ironicamente designava de "ortografia moderna, simplificada,

⁴⁰⁹O reconhecimento destas duas grandes unidades torna possível, numa segunda fase, estabelecer ou tentar estabelecer as filiações textuais entre as peças "soltas" e, numa fase posterior, trabalhar a cronologia das diferentes versões a partir do seu núcleo.

⁴¹⁰No capítulo "Aforismos e fragmentos sobre a arte", os "fragmentos" apresentados sob o número 13 são referidos como fazendo parte do primeiro esboço do ensaio sobre "Octávio" de Vitoriano Braga, o que não parece que seja o caso. Também não se explicita o facto que existem outras versões do ensaio e particularmente outras versões desta parte do ensaio.

⁴¹¹A primeira parte do ensaio está muito próxima do início de "O drama, como todo objectivo" e outras partes do ensaio, há, que denunciam o vínculo com o conteúdo de "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico (...)".

⁴¹²Um problema inerente a estes ensaios é a profusão de páginas soltas contendo variantes textuais muito próximas. Por outro lado, a ordem estabelecida nos envelopes do acervo pessoal na Biblioteca nacional cedo se revelou incongruente (por exemplo, a continuação de 18-62 parece-nos ser 18-105), pelo que toda uma nova cartografia de ambos os ensaios se impõe, num futuro próximo.

⁴¹³Carolina Michaëlis de Vasconcelos, José Leite de Vasconcelos, Adolfo Coelho, Cândido de Figueiredo e Gonçalves Viana fizeram parte da comissão que elaborou o documento normativo, tendo em vista uma simplificação da escrita da língua portuguesa e que foi aprovado em 1911.

oficial",⁴¹⁴ pelo que estes escritos nos parecem ortograficamente muito distantes da nossa realidade linguística. Na nossa perspectiva, para que o leitor possa ter uma melhor ideia de quais as alterações efectuadas pelo autor é mais útil mantermos o original, neste caso a realidade linguística pré-reforma de 1911.

4.4. Análise de "O drama, como todo objectivo"

Este texto,⁴¹⁵ que consideramos ser a última versão do ensaio "O drama, como todo objectivo",⁴¹⁶ consiste em 11 páginas de dactiloescritos contidos no envelope 18 no espólio de Pessoa na Biblioteca Nacional de Lisboa. Trata-se de uma versão relativamente limpa, com pouquíssimas rasuras e intervenções manuscritas no suporte,⁴¹⁷ o que constitui um estado de completude pouco usual no universo textual pessoano.

Neste ensaio sobre o género do drama, que se encontra subdividido em nove partes, há um conceito que se impõe: o instinto. Num outro fragmento manuscrito e datado por Prado Coelho e Lind de 1916, Pessoa afirma que "A obra de arte é, portanto, uma produção do instinto. O drama, sendo primariamente uma obra de arte, é-o também".⁴¹⁸ Neste silogismo, para além da questão fulcral relativa à obra de arte (que analisaremos mais adiante), não deixa de ser curioso que o género que Pessoa pretende aproximar do instinto – a conclusão das duas premissas anteriores é que o drama é uma produção do instinto - seja o dramático. Em "O drama, como todo objectivo", Pessoa, tal como noutras produções textuais enquanto crítico, tenta cunhar o seu estudo por um critério "objectivo e científico":

⁴¹⁴"O Sá-Carneiro aceitava a ortografia moderna, simplificada, oficial - ou como se lhe queira chamar. Não sei se vocês seguem um critério de uniformização ortográfica nos livros da colecção; seja como for, no caso do Sá-Carneiro isso está certo, pois assim ele queria e fazia, pedindo às vezes que lhe emendassem a ortografia, para ficar certa com a oficial, onde ele tivesse dúvidas se escrevera realmente de acordo com ela." (Pessoa 1999b:290)

⁴¹⁵Como já referimos anteriormente, este ensaio que no espólio pessoano na Biblioteca Nacional comporta as referências BNP E3/18-71 a 81, é o que menos difere da versão apresentada em PETL.

⁴¹⁶O interesse das três versões prévias não publicadas reside fundamentalmente numa contextualização crítico-genética.

⁴¹⁷É também o texto que é apresentado no capítulo "Sobre o drama" em PETCL, dividido e marcado textualmente em nove partes. Como se trata uma versão dactilografada e com poucas modificações feitas à mão, foi, assim, possível, apresentar em PETCL um texto extremamente coerente.

⁴¹⁸Pessoa 1994:7.

Esta investigação vamos fazer, e, em um e outro caso, quando feita na generalidade, daremos a sua applicação especial ao caso da arte dramatica. Senhores, por fim, dos principios que d'ella resultem, poderemos obviar um pouco a que o defeito virtual da critica – que é o ser naturalmente subjectiva – nos desvie de um criterio, quanto possivel, objectivo e scientifico.

No *incipit* do ensaio, no qual Pessoa analisa detalhadamente a relação do instinto com o género dramático, Pessoa começa por distinguir o drama “como todo objectivo” do drama “producto subjectivo”, sobre o qual, na verdade, é que discorrerá no ensaio.⁴¹⁹ Antes disto, ainda tenta uma aproximação aristotélica-normativa à questão, referindo uma divisão orgânica trifásica do drama: 1) "pessoas ou characteres", 2) "entreacção d'essas pessoas" e 3) a "acção ou fabula", através da qual as "pessoas" (referidas no primeiro ponto) se "manifestam" ou a "entreacção" (citada no segundo ponto) "se realiza".

O drama, como todo objectivo, compõe-se organicamente de trez partes – das pessoas ou characteres; da entreacção d'essas pessoas; e da acção ou fabula, per meio e atravez da qual essa entreacção se realiza, essas pessoas se manifestam. Producto subjectivo assim composto, o drama provém de trez qualidades – do instinto psychologico, que cria e informa os characteres, e depois os vae descobrindo uns por meio dos outros; do instinto dramatico, que inventa ou renova a fabula, e dispõe o seu seguimento; do instinto artistico, que ordena a operação dos outros dois na construção harmonica do todo, como na execução formal de cada parte.

Se na primeira frase ainda existe um vínculo a uma poética normativa, na segunda frase Pessoa distingue, numa tipologia muito pouco aristotélica, entre três tipos de instintos, necessários ao dramaturgo: o psicológico, "que cria e enforma os caracteres, e depois os vai descobrindo uns per meio dos outros", o dramático, "que inventa ou renova a fábula, e dispõe o seu seguimento" e o artístico, "que ordena a operação dos outros dois na construção harmónica do todo, como na execução formal de cada parte". Como em outros textos, Pessoa faz passar também aqui a definição de uma obra dramática pela própria personalidade do escritor, ou seja, pelas suas

⁴¹⁹A.C. Bradley, crítico literário pertencente à escola romântica e divulgador do idealismo hegeliano, enfatiza, num dos volumes presentes na biblioteca privada de Pessoa, exactamente, a subjectividade: "The importance given to subjectivity – that is the distinctive Mark of modern sentiment, and so of modern art" (Bradley 1911:77).

“qualidades” artísticas, dramáticas e psicológicas aqui referidas mas em geral ao carácter e às inclinações, ou seja o instinto.

Não ha dramaturgo verdadeiro sem que exista nelle em grau notavel (...) disposições da indole. Quando, porém, uma disposição da indole existe em nós em grau notavel, e de modo portanto que determina o character e as inclinações, essa qualidade, por tal ser, denota que é uma fixação da hereditariedade, embora por variação, e que porisso em tudo se assemelha – mais, se identifica – ao instinto.

E ainda a força do instinto como critério para avaliar o valor do autor:

determinar a força do instinto, que se moveu para produzi-la, com o que teremos determinado o valor do author, como domno d’esse instinto.

Na segunda parte deste ensaio, elucida a relação entre instinto e inteligência, em que os instintos não serão "faculdades distintas da intelligencia" mas "aplicações diferentes da mesma intelligencia":

Áquellas trez qualidades chamámos instinctos, como, com differente propriedade, poderíamos ter chamado intuições. Intendemos, em primeiro logar, empregar um termo por onde logo se visse que são, não faculdades distintas da intelligencia, movidas de fóra pola vontade, e porisso, como não soffrem alteração, impotentes de exceder os limites proprios da intelligencia, que por natureza comprehende mas não cria; porém applicações differentes da mesma intelligencia, que, informada por impulsos distinctos da indole, se consubstancia com elles, para que operem, tomando de cada um a sua distincção especial, como tambem a sua qualidade generica, que é a de crear.

Semelhantemente a outros autores, o instinto parece conter muito mais potencial do que a inteligência que "por natureza comprehende mas não cria". Por outro lado, os requisitos para o

"dramaturgo verdadeiro" não passam por "faculdades da intelligencia" mas sim "disposições da indole":

Se dos dois termos applicaveis elegemos, como melhor, o de instincto, foi porque a esta razão um'outra ainda se junctou. Não ha dramaturgo verdadeiro sem que exista nelle em grau notavel uma ou outra d'aquellas qualidades; e são necessariamente, como acabámos de ver, não faculdades da intelligencia, senão disposições da indole.

A intelligência não seria mais do que "uma habilidade da literatura":

(...) simples composição da intelligencia, de modo nenhum pode ser mais, no genero a que pertence, que uma habilidade da litteratura, bem desempenhada embora no que nella seja extranho a esse genero.

Daí Pessoa propor o termo mais exacto de "instintos intellectuais":

Com o emprego d'este termo não esqueceremos, nem que são instinctos, para que constantemente opponhamos a sua operação á operação da intelligencia, quando a mova só a vontade consciente; nem que são intellectuaes, para que, quando essa opposição se faça, não se esqueça que é a substancia da qualidade operante, e não o meio¹ per que opera, o por onde ella se distingue da intelligencia.

No terceiro capítulo faz-se a distinção entre um dramaturgo de instincto e o de intelligência (neste caso tratar-se-ia “apenas” de um "escritor dramático"):

Quando, guiados por estes principios (e per que outros, que não estes, nos guiariamos?), nos propomos determinar, como criticos, qual o valor de um dramaturgo ou de uma obra dramatica, temos que emprehender uma dupla investigação. Investigaremos, primeiro, se deveras se tracta de um dramaturgo, se apenas de um

escriptor dramático; ou, per outras palavras, se o dramaturgo o é de instinto, ou de intelligencia;

Depois da constatação de que a obra provém do instinto e não da intelligência, Pessoa chama a atenção para a necessidade de, em primeiro lugar, distinguir “um produto da intelligência” de “uma composição da intelligência”, e, posteriormente, fazer uma diferenciação gradativa dos instintos a partir da quantidade ou da força dos mesmos:

Feita que seja esta primeira determinação, e quando d’ella resulte que a obra, com effeito, provém do instinto, e não procede da intelligencia, teremos que determinar a força do instinto, que se moveu para produzi-la, com o que teremos determinado o valor do author, como domno d’esse instinto.

Mas a esta investigação especial e concreta cumpre que preceda a generica e abstracta, dupla como aquella: qual o signal necessario, pelo qual se distinga objectivamente um producto do instinto de uma composição da intelligencia? qual o signal gradativo, por onde se mida, num producto do instinto, a quantidade ou força do instinto que o produziu?

A quarta parte do ensaio é dedicada, no âmbito de um “estudo” sobre o género do drama, a anunciar uma distinção que será feita entre instinto e intelligência:

Também os termos “instinto” e “intelligencia”, de cuja distincção já demos fê, serão differenciados com maior exactidão nos capitulos que vão ler-se; não ha mister, portanto, nem teria cabimento, que por enquanto esclarecessemos melhor em que se distinguem. Como, porém, ao fazer a distincção exacta entre essas duas qualidades, teremos em vista uma applicação especial, não nos occupará estabelecer, entre instinto e intelligencia, a distincção completa, propria só de um estudo exclusivamente destinado a esse fim. Lembrados, sim, que estudaremos o drama, e que para esse fim estudamos os instinctos intellectuaes, de cuja operação elle procede, olharemos, mesmo na distincção geral, menos ao em que ella genericamente consiste, que ao em que se manifesta nos actos intellectuaes, sejam de comprehender, sejam de inventar.

Na quinta parte esta distinção é feita remetendo-se exaustivamente para o valor do instinto, sendo o instinto identificado com o que é “essencial”:

Distinguem-se a intelligencia e o instinto quanto aos objectos, a que se applicam; aos meios, de que para essa applicação se servem; e aos fins, a que propriamente se destinam. A distincção primária reside, porém, na da natureza dos seus fins.

A intelligencia, como tem por fundamento a consciencia, tem por fim o conhecimento ou comprehensão, que é o com que a consciencia se define; o instinto, como tem por fundamento a vida, tem por fim a acção, que é o em que a vida se manifesta. A intelligencia tem, porisso por proprio o ser passiva e receptiva, como o é a consciencia; como tem por fim a acção, o instinto tem por proprio o ser activo e creador. A intelligencia, ainda quando, como quando elabora ou dispõe, em certo modo crie, não manifesta nos seus productos outros caracteristicos, que não sejam os que a distinguem como qualidade essencialmente passiva. O instinto, mesmo quando, como no conhecimento intuitivo, em certo modo comprehenda, não revela na sua comprehensão outros caracteristicos, que não sejam os que o distinguem como qualidade essencialmente activa.

Feita esta distincção quanto aos fins, por meio d’ella desde logo se realiza a distincção quanto aos objectos, implicito como está o conhecimento do objecto, a que uma qualidade necessariamente se applica, no conhecimento do fim, e que ella necessariamente se destina.

Como tem por fim comprehender, a intelligencia tem por objecto o universal ou geral; como tem por fim operar, o instinto tem por objecto o particular. Não pode haver comprehensão - e porisso se diz que não ha sciencia - do particular, poisque o unico acto de consciencia, que pode haver do particular absoluto, é a sensação absolutamente simples. Tampouco pode haver acção sobre o geral, poisque, sendo o geral abstracto, a acção sobre o geral seria a simples intenção de operar, a acção virtual apenas.

Como, pois, tem por objecto o universal, a intelligencia tem por qualidade a extensão; como tem por objecto o particular, o instinto tem por qualidade a intensão. E a intelligencia, como quanto mais forte mais extensa, quanto mais forte for, mais lenta terá que ser. O instinto, per contra, como quanto mais forte mais intenso, quanto mais forte for, mais rápido será. Só dos dois primeiros pormenores d’esta distincção ha, porém, mister que nos occupemos, sendo que na obra de arte le temps ne fait rien á l'affaire.

Applicando este criterio para, na relação com um objecto a comprehender ou um producto de comprehender, distinguir as operações da intelligencia e do instinto, temos que a intelligencia, como por natureza é extensa e ascende ao universal, quanto

maior for, com maior numero de objectos relacionará aquelle em que se emprega; sendo que o instincto, quanto maior for, e porisso mais intenso e concentrado, com menor numero de objectos relacionará o em que se aplica, e mais completamente o considerará sósinho. O instincto, pois, quanto mais forte for, mais prompta e exclusivamente se inteirará da essencia do objecto, poisque o considera em elle-proprio; a intelligencia, quanto mais forte for, mais seguramente resolverá o objecto num sem-numero de ligações e de referencias, approximando-se, sim, das suas causas e effeitos, porém affastando-se da sua essencia. É por isto que se dá o caso, tantas vezes visto quantas extranhado, de um intuitivo entrar com tammanha segurança na comprehensão de um assumpto, de que um intelligente, por mais que o considere, e por mais que lhe vá acertando com os accidentes, não alcança a essencia verdadeira. Distingue-se, pois, o producto, que o é primariamente do instincto, d'aquelle, que o é da intelligencia, em que, no primeiro, o essencial está com certeza obtido, o accessorio ou accidental possivelmente por obter; quando, no segundo, o accessorio está mais ou menos expresso, o essencial necessariamente por exprimir.

Nesta altura do ensaio as consequências desta diferenciação são transpostas para a “arte dramática” (“applicando este principio á arte dramatica, estabelecer em que se distingue o drama, producto do instincto, do drama, composição da intelligencia.”). Pessoa refere como "requisitos objectivos dos instinctos dramáticos" as trez "partes objectivas do drama" ("pessoas, entreacção das pessoas, e a fábula"):

O essencial, quanto ás pessoas, é que sejam naturaes e humanas, e, como ellas se manifestam pelo dialogo, a virtude prima do dramaturgo, neste poncto, é que escreva um dialogo natural; quanto á entreacção das pessoas, que provenha de seus characteres, e não da fabula, que deve ser como a condição, e não a causa, da entreacção; quanto á fabula, que pareça proceder da entreacção dos characteres e não da invenção do author, acontecer porque elles existem e não para que elles existam - que pareça, na verdade, ser, não fabula, senão vida.

E Pessoa explica porque tais requisitos são afins ao instincto e não à intelligência:

Parece, sem duvida, que estes requisitos objectivos dos instinctos dramaticos, como são faceis de expor, serão também faceis de alcançar; julgareis que uma intelligencia prudentemente applicada conseguirá, sem grande esforço, a sua execução. Como em tudo, quanto é do instincto, assim parece e assim não é. Considerae, com critica segura, qualquer drama vulgarmente celebre; vereis quão poucas vezes o dialogo, a entreacção, a acção, são como na vida, quão poucas a producção dramatica apresenta aquelles signaes necessarios do producto do instincto. Escriptores intelligentes ha muitos, porque ha muitos homens intelligentes, e que o são ainda mais por cultivados; o dramaturgo de instincto, porém, tem que nascel-o, e a natureza é menos prodiga de valores, que os homens da imitação d'elles.

Na sexta parte deste ensaio, tentam-se estabelecer os critérios de valor de um instincto e para tal "guia [é] a distinção (...) quanto à intelligência e ao instincto (...) quanto aos meios de que se servem":

A intelligencia, como tem por objecto o universal ou geral, tem necessariamente por meio o particular; como alcançaria ella o universal, senão partindo do particular, que tira da sensação, em que ella se appoia, e que só do particular tem conhecimento? O instincto, como tem por objecto o particular, tem forçosamente por meio o geral; pois como procuraria elle o particular, se não se guiasse pelo geral, que tira da intelligencia, per quem se manifesta, e que só no geral tem applicação?

Como, pois, tem por meio o particular e por natureza a extensão, a intelligencia alimenta-se com quanto de particular a amplie e a desinvolve, lhe dê maior facilidade em generalizar - ideias particulares, factos concretos, sensações definidas, com que a memoria se enche e o raciocinio se instrue. Como, per contra, tem por meio o geral e por qualidade a intensão, o instincto alimenta-se com quanto o concentre e o defina, lhe dê maior exactidão em operar - não factos, mas resultados; não sensações, porém estimulos; não idéas particulares, senão geraes.

Como a intelligencia tem por objecto o universal ou geral e a extensão por qualidade, o seu valor ou força residirá na amplidão com que generalize; como, porém, tem a propriedade de ser passiva e de receber todos os factos ou idéas particulares que a sensação lhe entregue, e como nem todos elles convirão ás generalizações que haja de fazer, segue que não ha entre o em que consiste a sua força e o em que consiste a sua experiencia uma correlação perfeita, poisque, não as idéas particulares que recebe, porém o uso que d'ellas faz, é que denota essa força.

Do instinto, como tem por objecto o particular e por qualidade a intensão, o valor consiste na completidão com que se aposse, no objecto particular para que tende, da essencia d'elle, que é o que o denota como particular. Como a essencia do objecto, limitada por natureza, necessariamente se define per meio, quando muito, de um pequeno numero de idéas geraes, elle tão completamente se apossará do objecto, quanto mais completamente esteja de posse de todas as idéas geraes possiveis, que especialmente convenha ao fim de definir a propriedade d'esse objecto. E como é por natureza activo, e porisso procura, e não recebe, a experiencia, o numero de idéas geraes, convenientes ao seu fim, que haja aprendido, dependerá da sua força, poisque da força com que houver tendido para esse fim, e procurado, portanto, os meios para conseguil-o.

Vemos, pois, que a completidão, com que se aposse da essencia do objecto particular a que se applique, e o numero de idéas geraes, das possivelmente convenientes ao seu fim, que manifeste, servem indifferentemente de denotar o valor ou força de um instinto. Porisso, sendo que na intelligencia é o uso do conteúdo, e não o conteúdo, que denota a força; no instinto o conteúdo e o uso d'elle são exactamente correlativos, ou coextensos, qualquer d'elles podendo portanto denotal-o. E, como d'estes dois signaes do valor, o conteúdo, como consiste em idéas geraes que o uso forçosamente manifestou, é que é o sinal veramente objectivo, temos que, para investigar o valor de um instinto, servir-nos-ha de indício segurissimo o numero das idéas geraes de entre as possiveis, convenientes ao seu fim, de que esse instinto mostre ter-se aproveitado.

Na oitava parte do ensaio Pessoa regressa à questão dos instintos do dramaturgo, nos quais seriam conjugados, por um lado, os instintos psicológico, dramático e artístico e, por outro, os instintos intellectuais, dos quais intenta a definição:

Consideremos a primeira ordem de idéas - as que conveem a um instinto intellectual simplesmente como intellectual. Como elle é um instinto, tem por objecto o particular; porém, como é intellectual, tem por objecto esse particular no seu aspecto universal. Como, porém, o aspecto universal de um objecto particular é simplesmente o ser universalizavel, e o ser universalizavel deriva da idéa geral de universalidade, temos que, afinal, esta ordem de idéas é uma idéa só para qualquer instinto intellectual - a idéa geral de universalidade.

Sobre este princípio dirá Pessoa mais à frente que "os characteristics objectivos do emprego da idéa de universalidade polos instinctos do dramaturgo coincidem com aquelles characteristics que dissemos indicarem a essencia do drama, e que serviam de denotar se o author era dramaturgo de instincto, ou se o era de intelligencia." Ou seja, a essência do drama passa pela "universalidade", que é, assim, naturalmente, comum aos três instinctos do dramaturgo:

(...) veremos que a idéa geral de universalidade, quanto ao instincto psychologico, é que possa dar cada pessoa que crie, não só como particular, senão também como universalizavel, isto é, como, sem que deixe de ser particular, representativa da humanidade; quanto ao instincto dramatico, que possa dar cada acção, não só como particular, senão também como representativa da acção humana; quanto ao instincto artistico, que possa dar ao conjuncto da obra, como ao de cada parte de per si, não só a sua significação particular, senão também a sua significação geral.

Apesar de neste ensaio sobre o drama a questão do instincto ser o eixo de toda a especulação teórica, não foi só aqui que Pessoa esmiuçou o tema. Na verdade, este é um dos conceitos mais insistentes em Pessoa que não se confina aos textos de cariz teórico, estando disseminado por toda a produção textual pessoana. Para um melhor entendimento do porquê da insistência no conceito no contexto particular deste ensaio e das acepções que ele assume no universo textual pessoano, teremos, necessariamente, de analisar a evolução do conceito nas várias disciplinas.

4.4.1. O conceito de instincto no século XIX

A palavra instincto provém do latim *instinctae naturae*, remetendo para o verbo *instinguere* que significa "impelir, incitar". Já na Idade Média eram utilizados termos como instincto ou impulso (maioritariamente num contexto da hegemonia do Homem sobre o animal) e desde Leibniz valia como certo que o instincto seria uma obscura pré-forma da consciência. O instincto e

outras questões a ele associadas (inteligência e vontade),⁴²⁰ conceitos muito em voga no início do século XX, ultrapassam o alcance da Filosofia (autores como Nietzsche, Bergson ou Schopenhauer), remetendo-nos, assim, para as novas disciplinas que vão brotando com o advento da revolução científica.

No século XIX, com os avanços em várias áreas, mostrava-se que o homem, para além da inteligência, possuía também instintos⁴²¹ e o termo começa, cada vez a mais, a fazer parte do inventário de conceitos enquanto oposição ao termo “inteligência”. Com as teorias evolucionistas pós-Darwin, o conceito de instinto começou, cada vez mais, a ser usado para explicar o comportamento humano, o que se manteve até à década de 40 do século XX.⁴²² No entanto, e talvez ainda por herança clássica (onde os instintos eram por vezes vistos como propriedades dos deuses e daí a sua análise estar vedada ao homem), foi necessário algum tempo até serem fornecidas definições mais exactas do conceito. Mesmo o próprio Charles Darwin, no estudo que iria mudar a visão dos homens sobre si próprios, não se atreveu a fornecer uma definição exacta do conceito de “instinto”, apesar do capítulo VII de *On the Origin of Species* (que Pessoa também possuía na sua biblioteca),⁴²³ no qual as “acções mentais” e os instintos animais são interligados, ser dedicado ao instinto:

I will not attempt any definition of instinct. It would be easy to show that several distinct mental actions are commonly embraced by this term; but every one understands what is meant, when it is said that instinct impels the cuckoo to migrate and to lay her eggs in other birds' nests.

⁴²⁰Para além de remeter para Nietzsche, a questão da vontade é abordada por outros autores que Pessoa possui na sua biblioteca. Em *Essai sur le libre arbitre* Schopenhauer fala sobre esta questão (Schopenhauer 1903:20-23, imagens Schopenhauer 1-4) e refere a vontade em relação à inteligência: "La culture de l'intelligence, enrichie de connaissances et de vues de toute sorte, dérive son importance de ce que des motifs d'ordre supérieur, auxquels sans cette culture l'homme ne serait pas accessible, peuvent se frayer ainsi un chemin jusqu'à sa volonté." (Schopenhauer 1903:106, imagem Schopenhauer 5). Também no primeiro tomo de *Les bases anatomo-physiologiques de la psychologie. le système nerveux et les organes des sens* de Ernest Baltus (o volumes indicia duas leituras, com sublinhado a lápis e com caneta preta e contém a rubrica de Alexander Search), catedrático de Fisiologia na Universidade católica de Lille, se refere a ligação da inteligência com a vontade: "Sans doute, l'intelligence et la volonté, définies comme facultés supérieures nous mettant en communion de vie avec des réalités immatérielles, nécessaires, éternelles et absolues, sont moins dépendantes de la matière.", (Baltus 1903 A: 7-8, 13 - ver imagens Baltus 2,3 e 4).

⁴²¹Tal como, na altura, se assumia que acontecesse inversamente com os animais: estes não possuiriam somente instintos, mas também inteligência (ver *Les bases anatomo-physiologiques de la psychologie* de Ernest Baltus, BpFP 1-5 A e B). Alguns autores chegam até a afirmar a inteligência das plantas, tal como Bohn, cuja passagem Pessoa assinala no volume: "Torpeur végétative, instinct et intelligence, voilà donc enfin les éléments qui coïncidaient dans l'impulsion vitale commune aux plantes et aux animaux, et qui, au cours d'un développement où ils se manifestèrent dans les formes les plus imprévues, se dissocièrent par le seul fait de leur croissance." (Bohn 1911:7, imagem Bohn 1). Outras teses no início do século XX vão no sentido de que a inteligência fosse uma espécie de instinto (ver Eugen Korschelt e Gottlob Eduard Linck).

⁴²²Vinzens 1999:110.

⁴²³Relativamente às precoces leituras científicas de Pessoa ver o capítulo sobre Pessoa e a Ciência.

É necessário ter em consideração que os estudos sobre o comportamento animal não se situam unicamente num quadro das teorias evolucionistas.⁴²⁴ As tentativas para uma maior compreensão da vida animal inserem-se num quadro mais alargado da investigação sobre os fenómenos psíquicos e os mistérios que envolviam a mente humana.⁴²⁵

De acordo com uma nova disciplina, a Etologia,⁴²⁶ que se situa num enclave entre a Biologia e a Psicologia experimental,⁴²⁷ o instinto designaria comportamentos que ocorrem sem o controlo reflectido da consciência. Os instintos desenvolver-se-iam de acordo com um programa estabelecido no código genético que ontogeneticamente, em princípio, não poderia ser alterado.⁴²⁸ A Etologia considerava o instinto a motivação intrínseca para os comportamentos visíveis dos animais, um dos seus objectos de investigação mais importantes. Um dos precursores mais importantes, aqui, foi Jean-Henri Fabre (1823-1915),⁴²⁹ entomologista que, em 1913, escreve o estudo *Les Merveilles de l'instinct chez les insectes*, segundo o qual o modelo da vida instintiva realizar-se-ia no insecto. Este naturalista francês, autor muito considerado por Bergson, passará a sua vida a investigar a questão do instinto. Segundo Fabre, no instinto, não existiria cálculo ou premeditação mas pura e simplesmente a obediência cega à lei geral da harmonia.⁴³⁰ Mais tarde, o Etólogo austríaco K. Lorenz (1903-1989) propôs uma diferenciação entre a acção final ("Erbkoordination"),⁴³¹ típica do comportamento instintivo, e o comportamento de apetência, ou seja, a busca ativa de situações que permitam a realização do acto instintivo. O instinto é

⁴²⁴Tal tem repercussões em várias áreas. Num interessante volume da BpFP, *Marriage and heredity. A view of psychological evolution* de John Ferguson Nisbet (volume extremamente sublinhado e com notas, assinado com Fernando Nogueira Pessoa), como o próprio nome indicia, as teorias evolucionistas são utilizadas para esclarecer várias questões, até mesmo a da castidade: "Upon such questions [Chastity] the modern theory of evolution, which treats instinct as an inherited custom, has thrown a flood of light." (Nisbet 1908:19).

⁴²⁵Inicialmente, este foi predominantemente uma via inglesa mas ganhou importância, mais tarde, também nos Estados Unidos com o crescimento da Psicologia experimental e na Rússia com o estudo do sistema nervoso. Tais linhas de investigação dariam depois origem à teoria do comportamento condicionado de Pavlov na Rússia e ao Behaviorismo nos Estados Unidos.

⁴²⁶Este termo foi cunhado por Oskar Heinroth (1871-1945), que utiliza determinados comportamentos e características morfológicas para uma taxonomia das espécies, que será assumida mais tarde pelo seu discípulo Lorenz Konrad. No espaço de Língua alemã, a disciplina é conhecida como "Verhaltensforschung" ou "Verhaltensbiologie".

⁴²⁷As novas investigações neste campo interessam também Pessoa, que na sua biblioteca privada possui volumes como *Zoologie générale* de Henri Beauregard (BpFP 5-2) ou *La nouvelle psychologie animale* de Georges Bohn (BpFP 1-10). No volume *Vue du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains* de Max Nordau, Pessoa assinala a seguinte passagem: "Pourquoi savons-nous si peu, ne savons-nous à la vérité rien de certain sur la psychologie des animaux? Parce que nous ne pouvons sentir ni raisonner comme les bêtes, et que la seule observation de leurs actes, sans l'interprétation, sans la connaissance des mobiles et des émotions qui les accompagnent, est absolument insuffisante. Si nous comprenons mieux les processus de l'âme humaine, c'est parce que nous pouvons conclure des actes et des paroles à leurs causes psychiques." (Nordau 1903:8-9, ver imagens Nordau 1 e 2).

⁴²⁸Ou só poderia ser alterado em pequeníssimas questões. Ainda hoje é válido na Etologia que quanto mais avançado um animal está na cadeia evolucionária, mais fortemente podem os seus instintos serem acumulados através de processos de aprendizagem.

⁴²⁹Pelas semelhanças com o nome do autor de *The Case of the Science Master*, o heterónimo Horace James Faber, pensamos que este poderá ter sido inspirado no nome do cientista Jean-Henri Fabre.

⁴³⁰Hingston 1928:4.

⁴³¹Literalmente "coordenação herdada".

despoltado através de um estímulo-chave e, uma vez desencadeado, desenvolve-se automaticamente, não podendo ser modificado por influência externa. Já o comportamento de apetência pode ser influenciado por condições ambientais e, no ser humano, pelos processos cognitivos (pensamento).

Um relevante psicólogo animal francês precursor de Lorenz e que contribuiu para o desenvolvimento da “nova psicologia animal” do início do século foi Georges Bohn, director do laboratório de Biologia e Psicologia comparada na École des Hautes Études em Paris. Deste autor Pessoa possui na sua biblioteca *La nouvelle psychologie animale* (1911),⁴³² livro que surge em seguimento do volume *Naissance de l' Intelligence* e que leva a Psicologia para o campo da Biologia, analisando os elementos e os estados mentais dos animais. Bohn não é, contudo, o único que como ele próprio diz, “conduz a Psicologia à Biologia”.⁴³³ A própria existência da Psicologia, na altura, estava dependente dessa bem-sucedida negociação com outras disciplinas, sendo a Biologia uma das mais importantes.⁴³⁴ É, aliás, através da ponte com a Biologia (e aqui a questão do instinto é relevante) que os adeptos da psicanálise poderão defender Freud e os seus seguidores da acusação de “perversão”, apresentando-os como verdadeiros cientistas preocupados com a evolução do género humano. Só assim, a partir de uma base médico-científica biológica, se assegurou a legitimação que permitiu à psicanálise penetrar em múltiplos países.

Apesar do grande entrosamento das duas disciplinas e da consequente dificuldade em “separar o trigo do joio”, segundo Norbert Bishof, não faz sentido falar-se em teorias e métodos “biológicos” na Psicologia, preferindo as designações psicologia biófila (que iria desaguar nas

⁴³²Neste livro, que indicia pelo menos duas leituras (sublinhado a lápis e a caneta preta no suporte de papel) e está rubricado com “Fernando Pessoa”, a Psicologia é levada para o campo da Biologia. Bohn que assume a ascendência que Bergson e nomeadamente a sua obra *l'Évolution créatrice* tem sobre o seu trabalho (Bohn 1911:6), analisa, de uma forma precursora, problemáticas psico-biológicas de um ponto de vista químico: “je m'efforce toujours de ramener la psychologie à la biologie, et j'indique aussi sous quel jour nouveau se présentent les problèmes biologiques (et psychologiques) si on les envisage du point de vue de la chimie physique.” (Bohn 1911:I). Para além disto, aborda, em conjugação com o instinto, as “sensações”, questão que os leitores de Pessoa bem conhecem, sobretudo da sua fase programática sensacionista. Seria de investigar se a problemática do “sensacionismo” em Pessoa, para além de ter que ver, como afirma João Barrento, com outros movimentos sensacionistas (Barrento 1987: 51-83), não está relacionada, também, com a relação da consciência com questões neurológicas, tal como é apresentado por Baltus (“Tout événement de notre vie intérieure est considéré aujourd'hui dans son rapport à la vie corporelle et, en particulier, au système nerveux.” in Baltus 1903 A:6 – imagem Baltus 1), nomeadamente a relação da sensação com as actividades cerebrais, com as teorias psicológicas do consciente e inconsciente, e, por último, com um substrato etológico, tal como é apresentada por cientistas como Bohn. Os dois grandes núcleos da segunda parte do livro de Bohn “Analyse des instincts des animaux articulés” são a análise de diversos instintos (tal como por exemplo o que é designado de “instintos sociais”) e das “sensações” no mundo animal:

“II. Étude des sensations et de leurs associations chez les animaux articulés

A) Discussion sur l'existence de ces sensations
B) Discussion sur les critères des sensations
C) Lois des réactions déterminées par des associations de sensations
D) Création des associations chez les animaux articulés
E) Recherche des sensations par la méthode associative.”

⁴³³Bohn 1911:I.

⁴³⁴Não é por acaso que se considera que os três ramos da Biologia que tiveram uma recepção mais importante no século XX foram a psicologia biófila, a psicologia evolucionária e a neuropsicologia.

teorias vitalistas), psicologia evolucionária (em direcção às teorias evolucionistas) e neuropsicologia⁴³⁵ (que culminará na Neurologia).⁴³⁶

Nesta altura, os primeiros sucessos na ciência psicológica, dirigidos por Weber,⁴³⁷ Fechner e Wundt (ao mais destacado fundador da Psicologia experimental, pupilo de Helmholtz,⁴³⁸ são feitas várias referências no acervo da biblioteca de Pessoa)⁴³⁹ estavam acoplados aos resultados apresentados pela Fisiologia. Aliás, pelas grandes questões que a Fisiologia invocava, houve até tentativas por parte de vários investigadores como Brücke, Du Bois-Reymond ou Helmholtz de unir a Fisiologia à Psicologia a partir de uma perspectiva materialista.⁴⁴⁰ Determinante para o desenvolvimento de uma Psicologia fisiológica⁴⁴¹ e a sua consolidação empírica foram os trabalhos de Hermann von Helmholtz (1821-1894) que se dedicou, para além da Física eletrodinâmica, Termodinâmica química e Filosofia das ciências, principalmente a uma área na fronteira da Fisiologia e da Psicologia fisiológica, nomeadamente a fisiologia dos sentidos (percepção visual, espacial, do movimento e do som, etc). Sendo a referência mais importante na altura neste campo, não é de estranhar que se encontrem referências a este autor em inúmeros volumes da biblioteca de Fernando Pessoa.⁴⁴²

As ciências psicológicas, consideradas o novo e inovador campo do saber, conhece, nesta altura, uma grande difusão das suas ideias, o que leva William James a escrever em 1893 ao amigo e colega psicólogo, Théodore Flournoy, que tinha a impressão que, por todo o lado, se estariam a preparar compêndios de Psicologia. Florescia uma profusão de manuais, princípios, almanaques, periódicos e laboratórios, sociedades, associações e institutos ligados à nova ciência. A profusão

⁴³⁵O termo “neuropsicologia” remonta a 1913 e a Sir William Osler mas só após a segunda Guerra Mundial é que a neuropsicologia se impôs como disciplina científica com cátedras universitárias, revistas e sociedades da especialização (Poeck cit. in Lück:136).

⁴³⁶Bishop 2009:523. Ver o estudo de Ernest Baltus, que apresenta as bases da ciência neurológica (Baltus 1903 A e B). O interesse de Pessoa pela neuropsicologia, cujos primórdios remontam aos primeiros trabalhos de Franz Josef Gall (1758-1828) sobre Frenologia, é denunciado pela *marginalia* nas passagens relativas aos neurões: "la cellule nerveuse est le *centre trophique* de tous les prolongements qui en dépendent, le *centre trophique* du neurone." (Baltus 1903 A: 7-8, 13, 27-28 - imagens Baltus 2-6). O conto *The Case of the Science Master* vai atestar também o interesse de Pessoa pela Frenologia (o ex-sargento Byng – o protagonista da série – reelabora algumas noções de Frenologia para caracterizar sete tipos humanos).

⁴³⁷Weber é referido num texto intitulado "Heraclitus" e datado de 1906 (Pessoa 1993:41).

⁴³⁸A fisiologia sensorial de Helmholtz foi a base de trabalho de Wundt que iria defender, por sua vez, o estudo em separado da mente humana.

⁴³⁹Wundt foi também incluído por Pessoa na fileira dos classificadores científicos modernos: "A ética considera o homem como activo, abrange tudo pelo qual o homem actua ou tende a actuar. Platão, não distingue o homem individual e o homem social. Aristóteles é o primeiro a notar que as leis individuais e as leis sociais nem sempre são as mesmas. Todas as classificações antigas se caracterizam pela sua feição subjectiva. (...) De todas as classificações, e são muitas, as mais importantes, além da indicada são as de Bacon, Ampère, Comte, Spencer, Wundt. (...) O que há aqui de interessante é a distinção entre a filosofia e as ciências de factos, quando até aqui a filosofia compreendia todas as ciências." (Pessoa 1993:30).

⁴⁴⁰Contra as aceções de forças imateriais de Hermann Rudolf Lotze (1817-1881), por exemplo, que pretendia conciliar concepções naturais mecânicas com outras posições, tal como a teleologia de Espinosa (Lück 2009: 134). Pessoa interessava-se, como é sabido, também por estas posições.

⁴⁴¹Para além disto, a psicologia fisiológica apropria-se, grandualmente, dos grandes temas da Psicologia racionalista: *Wahrnehmung*, emoção, memória e a vontade, temas muito caros a Pessoa (Schönpflug 2000:290).

⁴⁴²Nordau 1911b:111; Bury 1913:182; Baltus 1903 A:45-47; Büchner 1906:2-3.

de definições da ciência psicológica era de tal ordem que, por volta de 1905, o psicólogo francês Alfred Binet (1857-1911)⁴⁴³ produziu uma tipologia de definições de “psicologia”. Cabendo aos próprios “psicólogos” determinarem os critérios da sua ciência de forma a outorgarem cientificidade à sua disciplina, a multiplicidade de definições espelhava igualmente uma falta de concertação entre os investigadores relativamente à concepção e às expectativas quanto à nova ciência.⁴⁴⁴

William James (1842-1910), o primeiro filósofo norte-americano que consegue atingir o público europeu e que irá influenciar toda uma época,⁴⁴⁵ é um pensador interessado nos fenómenos mentais que se move entre a Fisiologia, Psicologia e Filosofia. James, que dar uma importante contribuição para o movimento fenomenológico, via no instinto a possibilidade de agir intuitivamente. O pensador norte-americano foi um dos primeiros a enfatizar que o instinto estava na raiz de muito mais do comportamento humano do que o assumido até então.

No Segundo volume de *The Principles of Psychology* (1890), James dedica um capítulo inteiro à questão do instinto. O pensador americano apresenta uma das primeiras definições de instinto: "the faculty of acting in such a way as to produce certain ends, without foresight of the ends, and without previous education in the performance."⁴⁴⁶ Até então, segundo a compreensão generalizada de instinto, existiriam no homem apenas alguns instintos. Mas James argumenta que "man has a far greater variety of impulses than any lower animal; and any one of these impulses, taken in itself, is a “blind” as the lowest instinct can be...".⁴⁴⁷

Na sequência do trabalho de William James, que propunha que o Homem possuiria mais de trinta instintos, aparecem muitos autores que desenvolvem um catálogo de instintos humanos. Um desses autores foi o psicólogo anglo-americano William McDougall (1871-1938), cuja investigação em Psicologia no início do século XX se ocupa do substrato etológico, centrando-se na questão do instinto.⁴⁴⁸ O seu livro *Introduction to social psychology* (1908), que leva a que seja

⁴⁴³Pessoa já conhecia o trabalho deste pupilo de Théodule Ribot em 1906, pois num texto datado deste ano ("The difference between an animated thing"), refere a obra *L'Âme et le Corps*: "Self-Consciousness is the bipartition of self into 2: subject and object. Objectiveness is the condition of existence. «But the object is by the subject and in then subjective and ideal.» Binet («L'Âme et le Corps») is of the opinion that spirit, soul, is that which has sensation and matter that which is felt (...)" (Pessoa 1993b:183). Apesar de não figurar nenhum volume de Alfred Binet na biblioteca particular de Pessoa, o fundador do primeiro laboratório científico de psicologia é citado por outros autores, tal como por exemplo por um dos fundadores da Literatura comparada, Fernand Baldensperger, em *La littérature. création, succès, durée*: Binet figura entre W. Dilthey, B. Croce, Passy e Paulhan (Baldensperger 1913: 16).

⁴⁴⁴Ver *Jung and the Making of Modern Psychology. The Dream of a Science* (2003) de Sonu Shamdasani, estudo baseado também em escritos de Fernando Pessoa.

⁴⁴⁵Prova disso é a longa bibliografia do autor que se encontra na Biblioteca Nacional em Lisboa com inúmeros volumes do autor americano, já na época de Pessoa.

⁴⁴⁶James 2007:383.

⁴⁴⁷*Ibid.* p. 390.

⁴⁴⁸O seu *Introduction to social psychology* (1908), que é considerado uma das bíblias da Psicologia social, debruça-se sobretudo sobre as bases teóricas evolucionistas da Psicologia social (Lück 2009: 135).

considerado o pai da Psicologia evolucionária,⁴⁴⁹ permite também, nas suas várias edições, seguir o trajecto do conceito “instinto” na Psicologia ao longo do século XX: McDougall substitui progressivamente instinto por “propensity”,⁴⁵⁰ cunhando, assim, o termo “psicologia motivacional” e não psicologia do instinto,⁴⁵¹ como se suporia no início do século.⁴⁵²

Na BpFP encontramos algumas referências a William James nos volumes *Psychical Research*⁴⁵³ de William Fletcher Barrett, *Science et religion dans la philosophie contemporaine* de Émile Boutroux,⁴⁵⁴ e em *À quoi Revent les Jeunes Gens. Enquête sur la jeunesse littéraire* de Émile Henriot.⁴⁵⁵

4.4.2. A “psicologia moderna”: o instinto e o inconsciente

A sede de conhecimento de Pessoa relativamente à jovem ciência psicológica e às suas diversas ramificações é, como constatámos, através dos volumes que constam na BpFP, imensa. No ensaio “Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico”, Pessoa refere o seu entendimento do objecto de estudo da ciência psicológica:

Com effeito, contra a pseudo-psychologia tradicional, christã como não-christã, para quem a alma humana era simplice, a razão a faculdade, não só distinctiva, como também dirigente, do homem, e a consciencia o phenomeno definidor dos factos psychicos, a sciencia psychologica constata que a alma humana, somma de instinctos e impulsos herdados e de habitos adquiridos e insensíveis, é um composto heterogeneo; que a emoção, e não a razão, conduz o homem como os animaes, sendo apenas maior mas não mais activa naquelle do que nestes; que a esphera do inconsciente, ou subconsciente, é enorme e activa, e pequena e quase estática a esphera da consciencia. Esta tripla conclusão é uma só: o homem é uma somma heterogenea de solicitações

⁴⁴⁹ Wulf-Uwe Meyer cit. in Lück 2009: 135.

⁴⁵⁰ Os esquemas cognitivos definem o “carácter” e as diferenças individuais com os impulsos/ instintos emocionais das “propensities” (Heckhausen 2006: 55).

⁴⁵¹ O que é hoje designado de “disposições motivacionais” na Psicologia era apelidado, na altura de Pessoa, de “instinto”. Esta será uma das razões para “Trieb” surgir, nas primeiras traduções para inglês, como “instinto”, *Ibid.p.* 53.

⁴⁵² Na opinião de Helmut Lück as razões para a posição da psicologia do instinto não se ter estabelecido teve que ver com o Behaviorismo de John B. Watson que conduziu uma acesa polémica com MacDougall, e que recusava o conceito de instinto enquanto explicação. Por outro lado, o facto dos catálogos de instintos apresentados pelos vários autores diferirem muito entre si (Lück 2009: 135), conduziu, naturalmente, a pouca uniformidade no conceito.

⁴⁵³ Barrett 1911:19.

⁴⁵⁴ Boutroux 1911:298.

⁴⁵⁵ Henriot 1913:33.

inconscientes, a que uma consciencia e uma razão, aquisições recentes da animalidade, presidem como um rei constitucional, que reina mas não governa. A acção humana é irracionalizável, contradictória, absurda. Quanto tenha coerência, é a coerência do temperamento, não do raciocínio. A razão allumia um caminho que não determina. A vontade está sempre sob suggestão post-hypnotica. A mais lucida e simples das nossas escolhas é innumera e obscura nas suas origens.

Tal como já referimos anteriormente, a problemática “subconsciente/ inconsciente”, em Pessoa, coincide menos com as teorias freudianas do que com conceitos de outros estudiosos. Também a questão do instinto estava mais presente nestes estudiosos das ciências da psique do que em Freud. Na verdade, a ligação da questão do instinto a Freud aconteceu *a posteriori*. O facto de, nas primeiras traduções para inglês e para francês, se ter apresentado o termo “instinct” para “Trieb” (só mais tarde foi corrigido para “pulsion” e “drive”),⁴⁵⁶ fez com que o conceito de instinto ficasse, para a posteridade, inevitavelmente ligado a Freud.⁴⁵⁷

Também Pessoa, num texto sobre a “psicologia moderna” confere, no contexto dos novos estudos da psique, centralidade ao conceito:

A psicologia moderna, que, embora ainda imperfeita, é já definidamente uma ciência, chegou, entre outras, a uma conclusão que só por culpa da Natureza é diametralmente o postal [?] àquela ideia dos homens em que o século dezoito apoiava as suas “filosofias”. O século dezoito julgava, com a tradição, que o homem é um animal racional. A ciência moderna sabe, e com certeza, que o homem é um animal irracional. A ciência psicológica sabe que, no homem como nos animais, o inconsciente, ou subconsciente, predomina sobre o consciente; que o homem é, na sua essência, uma criatura de instintos e de hábitos, e apenas por acréscimo e superficialidade, um ser “intelectual”.

Com as pseudoconclusões metafísicas que se possam tirar deste facto, a ciência nada tem; ela limita-se a constatar o facto, que é aquele. Qualquer que seja o grau das

⁴⁵⁶Não é óbvio até que ponto a tradução por “instinto” em vez de “pulsão” do termo “Trieb” não tenha sido intencional por parte dos tradutores e casas editoriais ou simplesmente dos adeptos da psicanálise, de forma a afastarem as teorias freudianas das críticas de perversidade e inserirem Freud numa vertente de maior cientificidade, inserindo o “instinto sexual” na linha de investigação biológica da psicologia.

⁴⁵⁷Apesar de ainda hoje na Psicanálise se fazer a diferenciação entre pulsão e instinto: enquanto o instinto será o esquema quase imutável de conduta herdada pelo sujeito (o conceito ainda hoje é utilizado enquanto sinónimo de “inconsciente” na Biologia, Medicina e na Psicologia), semelhantemente ao que ocorre com os animais, a pulsão é concebida pela psicanálise como “uma força propulsora constituída por impulsos (...), modificáveis pela experiência (...), indetermináveis em relação ao comportamento que induzem e ao objeto ao qual se aplicam.” (Pieri 2002:415).

nossas inteligências, nós somos, na acção, irmãos dos animais: instintos, e não razões, nos levam; sentimentos, e não ideias, nos conduzem.⁴⁵⁸

Em primeira linha, Pessoa confere um suporte teórico à “psicologia moderna” a partir das teorias evolucionistas,⁴⁵⁹ mas a grande questão, para Pessoa, é "o inconsciente, ou o subconsciente" que "predomina sobre o consciente" e que está em directa relação com o instinto: "a ciência constata que são os instintos, os hábitos, os sentimentos, tudo quanto em nós constitui o inconsciente, ou o subconsciente – que levam à acção."⁴⁶⁰ No ensaio "Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico", Pessoa refere que:

Não importa, pois, que eu não creia que Vitoriano Braga se guiasse conscientemente por o criterio científico, que expus. Importa, sim, que elle seguisse um instinto que, com a segurança de todos os instintos, se ajustou inconscientemente a esse criterio necessário.

Numa outra passagem deste ensaio, a sinonímia dos termos instinto e inconsciente ainda é mais explícita:

E, na proporção a que [o artista psychologico moderno] a ellas [cinco conceitos scientificos] attenda, e o faça instintiva e inconscientemente, como a arte exige, elle creará uma obra susceptível de ser duradoura; poisque, adaptando-se a aquisições da sciencia, e não a caprichos da moda, adapta-se áquellas conquistas da intelligencia que constituem a substancia da cultura, a qual, por sua vez, constitue a substancia da civilização.

No ensaio "O drama, como todo objectivo", Pessoa opõe instinto e inconsciente a inteligência e consciência:

⁴⁵⁸Pessoa 1980b:43.

⁴⁵⁹No livro *The wheel of life or scientific astrology* de Maurice Wemyss (BpFP 1-159) os denominados instintos humanos complexos (“imitative instinct”, “instinct of faith”, “maternal instinct”, “sex instinct”) são apresentados como derivados dos instintos animais (Wemyss 1927:29).

⁴⁶⁰Pessoa 1980b:47.

Não será porventura superfluo acrescentar que, ao guiar-se per estas idéas geraes, o instincto - como differe da intelligencia, e porisso não é, em substancia, consciente - faz d’elles um uso inconsciente; nem sabe que são idéas, nem geraes, nem que as aprendeu, nem que houvera de aprendel-as. Como, porém, as idéas geraes são objecto da intelligencia - e porisso dissemos que o instincto as tira da intelligencia, embora não intendessemos que o fizesse conscientemente -, e como portanto não só o instincto, e inconscientemente, senão também a intelligencia, e conscientemente, pode aprendel-as e applical-as, caberá ainda explicar como se podem distinguir, num mesmo producto em que collaborem instincto e intelligencia, quaes, das idéas geraes que appareçam applicadas, as que proveem d’aquelle, as que procedem d’esta.

Esta ligação também é feita por outros autores da biblioteca privada de Fernando Pessoa, tal como por exemplo Frédéric Paulhan. A particularidade neste autor é que, a questão da sensação também está envolvida na ligação entre o instincto e o inconsciente:

Une grand part de nos perceptions reste inconnue de nous, confondue dans la masse qui l’entoure. Et cette inconscience est bien différente de celle que produit l’habitude et qui n’empêche nullement l’analyse instinctive et complete des données de la perception, comme l’impression générale produite diffère à certains égards de l’impression générale produite par la synthèse d’expériences successives nombreuses. Dans le premier cas, l’analyse existe en germe, puisque, si la différenciation n’existe pas pour l’esprit, elle existe au moins, sans être remarquée, dans la sensation. Elle est trop rudimentaire encore pour être perçue. Dans le second cas, au contraire, elle n’est pas remarquée parce qu’elle s’opère trop vite, trop instinctivement et trop complètement, et aussi parce que les synthèses habituelles ne laissent pas aux éléments psychiques le temps d’exister d’une vie séparée et s’en emparent tout de suite.⁴⁶¹

Também em *Plato and Aristotle* de James Alexander Kerr Thomson encontramos esta coincidência de conceitos. A seguinte passagem que se refere à diferenciação entre “psyche” e “alma” foi assinalada por Pessoa:

⁴⁶¹Paulhan 1902:9.

Later, (...) it was that in a man whereby he is akin to the gods, his “soul” almost in the modern sense, the immortal part of him, the chief seat of the instinctive and the subconscious. This later view was historically the revival of a doctrine much older than Homer, but it was the doctrine a good deal refined and intellectualized. This was largely the work of the Pythagorean philosophers, a work continued by Socrates and Plato. In them we pass clearly from the psychic to the psychological; in fact, the governing principle in the Platonic *psyche* is pure thought. Soul has become almost “mind”. Aristotle starts from that.⁴⁶²

Noutros autores, como em George Henry Lewes, o instintivo parece ser o último degrau antes do inconsciente:

Even the greatest and most memorable of his books, *Wilhelm Meister* and *Faust*, - instinctively, and sometimes, it would seem, almost unconsciously - are great autobiographical transcripts written from different sides of the same life.⁴⁶³

4.4.3. O instinto em Friedrich Nietzsche

Paralelamente à vertente que, no advento das teorias evolucionistas, surge do entrosamento entre as Ciências psicológicas e a Biologia, manifesta-se na Filosofia um movimento que parte da explicação do fenómeno da vida e da reflexão sobre o conceito de instinto. Com as teorias vitalistas, sobretudo a partir da filosofia de Nietzsche e Bergson, a questão do instinto legitimiza-se noutras esferas do saber, privilegiando-se o exercício da vontade e dos impulsos vitais em relação a uma abordagem racionalista da vida.

Não se pode falar em instinto sem falar em Nietzsche mas também não podemos falar do peso que a concepção de Nietzsche de instinto possa ter assumido em Pessoa sem abordarmos a intrincada problemática da “influência” de Nietzsche em Pessoa. Tal como já foi referido, o ascendente desse grande “derrubador de ídolos” em toda a intelectualidade do século XX, e logo em Fernando Pessoa, é irrefutável. Como Nietzsche se insinua em quase todas as problemáticas de

⁴⁶²Thomson 1928:65.

⁴⁶³Lewes 1908:xi.

fundo do modernismo, não é difícil encontrar equivalências na poética pessoana. O vitalismo nietzschiano que está intrinsecamente ligado a uma crítica do *Logos* (que passa também por uma matriz de fundo idealista ligada a uma avidez de infinito, uma impaciência perante os limites e todos os condicionalismos do Homem); o postulado do relativismo epistemológico e linguístico – o «perspectivismo», analítico e lógico, referenciável neste século na obra de autores modernos como Musil ou Benn,⁴⁶⁴ e que Pessoa materializa nos seus avatares heterónimos; e ainda a questão da tragédia e uma determinada concepção do trágico.

O grau de influência na poética pessoana do filósofo do martelo que fulminou a tradição metafísica não é, por várias razões, consensual (no acervo da BpFP não se encontra quaisquer volume de Nietzsche).⁴⁶⁵ Cremos que fará mais sentido falar em paralelos entre os dois autores do que em influências nietzschianas em Pessoa, pois influências que se julgam nietzschianas poderão provir de outras leituras comuns a ambos os autores, tal como é o caso de Schopenhauer.⁴⁶⁶ Nietzsche possuía a obra completa (com *marginalia* considerável) do autor de *O mundo como vontade e representação* enquanto Pessoa só possui o Ensaio sobre o Livre Arbítrio em tradução francesa mas tal como acontece com outros pensadores, a questão do que é influência directa e influência por via de literatura secundária levanta-se. Na verdade, o que em Pessoa é muitas vezes visto como nietzschiano, talvez seja, na verdade, schopenhaueriano. Tal como, por exemplo, a questão do trágico, que passa menos pelo vitalismo voluntarista e afirmativo de Nietzsche e mais pela visão existencialista trágica de Schopenhauer. O pessimismo schopenhaueriano, que não encontra equivalente em Nietzsche, divisa-se nas feridas profundas e no tom trágico pessoanos do conflito com a exterioridade que transvaza para a interioridade.

Por outro lado, o próprio Pessoa fundamenta o porquê do seu distanciamento de um autor que designa de “qualquer coisa sem Europa nem vogais”: põe em questão o paganismo de Nietzsche e a “sua interpretação do helenismo”⁴⁶⁷ e critica a “vontade de poder”, mero “disfarce

⁴⁶⁴Barrento 1987: 44.

⁴⁶⁵Apesar de não possuir nenhum volume de Nietzsche, na sua biblioteca pessoal constam alguns volumes que remetem para o filósofo alemão; refiram-se dois: *Science et religion dans la philosophie contemporaine* de Émile Boutroux e *De Kant à Nietzsche* de Jules de Gaultier.

⁴⁶⁶ Um exemplo destas coincidências de leitura é a ligação, em ambos, à obra de Schopenhauer (Lourenço, 2004: 144). Dado o pensamento do autor de *O mundo como vontade e representação* ocupar um lugar cimeiro na obra de Nietzsche, não é de espantar que este possuisse a sua obra completa (com *marginalia* considerável). Em Pessoa, a presença de Schopenhauer não é tão evidente como em Nietzsche, mas pelo que em Pessoa é muitas vezes visto como nietzschiano, talvez seja, na verdade, schopenhaueriano. Tal como, por exemplo, a questão do trágico, que passa menos pelo vitalismo voluntarista e afirmativo de Nietzsche e mais pela visão existencialista trágica de Schopenhauer. O pessimismo schopenhaueriano, que não encontra equivalente em Nietzsche, divisa-se nas feridas profundas e no tom trágico pessoanos do conflito com a exterioridade que transvaza para a interioridade. De Schopenhauer, Fernando Pessoa só possui o Ensaio sobre o Livre Arbítrio, em tradução francesa (*Essai sur le Libre Arbitre*), o que levanta a questão do que é influência directa e influência por via de literatura secundária (de Nietzsche também não existe qualquer testemunho na biblioteca pessoal de Pessoa).

⁴⁶⁷O paganismo de Nietzsche é um paganismo de estrangeiro. Há erros constantes de pronúncia na sua interpretação do helenismo. Ainda se aceita que um alemão europeu (isto é, de antes de Bismark) pudesse compreender a Grécia antiga; mas um alemão, isto é como Nietzsche, um polaco ou checo, ou qualquer coisa sem Europa nem vogais,

opulento d'esta nudez do egoísmo humano",⁴⁶⁸e curiosamente também a tendência para a contradição (que relativamente ao seu caso pessoal, justifica por vários meios): "em Nietzsche a contradição de si-próprio é a única coerência fundamental".⁴⁶⁹

Uma justificação para o facto de Pessoa considerar que Nietzsche estava nitidamente sobrevalorizado no espaço europeu tem que ver com a formação anglo-saxónica do nosso autor, nomeadamente da recepção crítica no espaço anglo-saxónico, que são as referências de leitura e o espaço intelectual, no qual Pessoa se move (já foi várias vezes aqui referido o papel e a influência do chamado "romantic criticism" em Pessoa). Vários são os autores da tradição crítica literária inglesa, cujas posições são mimetizadas por Pessoa. Na verdade, a imagem que Pessoa demonstra ter de Friedrich Nietzsche é subsidiária, na maioria das vezes, da posição destes críticos.

Um destes autores é Alfred William Benn, membro da Rationalist Press Association e da London Positivist Society, de quem Pessoa possui três volumes na sua biblioteca particular.⁴⁷⁰ No livro *Revaluations: historical and ideal* encontra-se o ensaio "The Morals of an Immoralist — Friedrich Nietzsche".⁴⁷¹ A Benn interessam sobretudo as influências em Nietzsche relativas à questão da moral (e consequentes fases de pensamento). Pessoa não é o único a ter uma atitude contraditória relativamente a Nietzsche, pois embora Benn admita que o título do seu volume (*Revaluations*) é adaptado do termo nietzschiano "Umwerthungen", ele recusa a possibilidade de ser um seguidor do "grande imoralista". Se a relação de Nietzsche com os seus exegetas já não é fácil, a relação dos exegetas ingleses com Nietzsche pode dizer-se complicada. A partir da *marginalia* do volume, confirma-se que, para Pessoa, o parece ser de maior interesse nesta abordagem a Nietzsche a partir de uma perspectiva inglesa (que também é a visão de Pessoa) são

difícilmente se pode entender a si-mesmo se quiser falar grego com o espírito." (Pessoa 1993^a:73); "O ódio de Nietzsche ao cristismo aguçou-lhe a intuição nestes pontos. Mas errou, porque não era em nome do paganismo greco-romano que ele erguia o seu grito, embora o cresse; era em nome do paganismo nórdico dos seus maiores. E aquele Díónisos, que contrapõe a Apolo, nada tem com a Grécia. É um Baco alemão. Nem aquelas teorias desumanas, excessivas tal qual como as cristãs, embora em outro sentido, nada devem ao paganismo claro e humano dos homens que criaram tudo o que verdadeiramente subsiste, resiste e ainda cria adentro do nosso sistema de civilização." (Pessoa 1994:48).

⁴⁶⁸"É a vaidade a mestra do esforço, o sal da acção, o alimento da vida. Todo homem quer ser mais que os outros, dentro da esfera de ambição que a sua fantasia lhe determina. Ser mais rico que outro, mandar mais que outro, ser mais bonito, mais elegante, mais bem vestido - tais são as aspirações normais do último animal da evolução das espécies. D'elas nasce tudo que é social - o bom como o mau, assim o nobre como o mesquinho. O fato melhor do caixeiro, os gestos da condessa, a conquista da Gália por César, a Divina Comédia têm esta comum origem. Não há mister inventar, como Nietzsche, uma «vontade de poder» para disfarçar opulento d'esta nudez do egoísmo humano. O pitecantropo vestido é menos dionisíaco do que isso." (Pessoa 1993:84).

⁴⁶⁹Pessoa 1993^a:93.

⁴⁷⁰Para além do já referido *Revaluations: historical and ideal* (1909, BpFP 1-8), Pessoa ainda possui do mesmo autor os volumes *Modern England: a record of opinion and action from the time of the French revolution to the present day* (1908, BpFP 9-7) e *History of modern philosophy* (1912, 1-174 MFC). Alfred William Benn é ainda autor de *The Greek Philosophers* (1882), *The History of English Rationalism in the Nineteenth Century* (1906) e *The History of Ancient and Modern Philosophy* (1912).

⁴⁷¹Originalmente editado no *International Journal of Ethics*, vol. xix, n° 1, 1908.

as próprias críticas ao filósofo.⁴⁷² Excepção parece, contudo, constituir o conceito de instinto em Nietzsche:

Nevertheless, “every healthy morality is dominated by an instinct of life”; “an action imposed by the vital instinct is proved to be right by the pleasure it gives”; “everything good is instinctive, and therefore easy, necessary, free.”⁴⁷³

Mas voltando à questão anterior, tal como outros autores do espaço anglo-saxónico, os argumentos centrais de Benn passam por Nietzsche ter tentado “puxar a brasa à sua sardinha”, entenda-se escola de filosofia alemã (“he tries to show that without Hegel there would have been no Darwin”)⁴⁷⁴ e explicar uma certa anglofobia por parte de Nietzsche a partir da tese de uma aguda “ânsia da influência”.⁴⁷⁵

It belongs to an unpleasant habit he had of kicking down the ladder by which he had climbed up. He could not forgive the English thinkers for what he owed them (...)⁴⁷⁶.

Subentende-se, claramente, uma crítica à falta de originalidade do filósofo, pois segundo Benn, a teoria do poder seria subsidiária dos textos de Hobbes⁴⁷⁷ e muitas das ideias de Nietzsche já teriam sido afirmadas por Spencer. De facto, Spencer parece ter sido uma influência crucial para o filósofo germânico na década de 80, quando adquire *Data of Ethics* (1879, traduzido para alemão como *Die Thatsachen der Ethik*, 1879), volume que denuncia uma larga *marginalia* e os dois volumes da *Introduction to the Study of Sociology* (1873, publicado em alemão como *Einleitung in das Studium der Sociologie*, 1875) que possuem alguma *marginalia*.⁴⁷⁸ De Spencer, consta na biblioteca de Pessoa *The Man Versus the State* e *Seven Essays: selected from the works of Herbert Spencer*.

⁴⁷²Curiosamente, a afirmação no livro “his repeated assurances that personality is an illusion”, que, em princípio, agradaria a Pessoa, não está marcada (Benn 1908:279). A “resistência” de Pessoa ao pensamento e discurso nietzschianos é de assinalar.

⁴⁷³*Ibid.*p. 264-5.

⁴⁷⁴Benn 1909:261.

⁴⁷⁵*Ibid.*p. 277.

⁴⁷⁶*Ibid.*p. 263.

⁴⁷⁷“A little later still, Zarathustra proclaims power as a new virtue, a new standard of good and evil. It is not so very new, being borrowed, as usual without acknowledgment, from an English philosopher, Hobbes” (*Ibid.*p. 264).

⁴⁷⁸Moore/Brobjer 2004:36.

Outras leituras comuns a Pessoa e Nietzsche são ainda Blaise Pascal⁴⁷⁹ e Alfred Espinas, cujo livro *As Sociedades Animais* Pessoa possuía em tradução francesa (*Des sociétés animales*) e Nietzsche na versão original (*Die thierischen Gesellschaften*). É interessante notar que tanto o exemplar que Nietzsche possuía como o que se encontra na biblioteca particular de Pessoa possuem uma extensa *marginalia* e inúmeros sublinhados, o que denota o alto nível de interesse dos autores por este campo do saber.⁴⁸⁰ A questão do instinto em Nietzsche indicia a proximidade à Etologia mas, na verdade, não é claro se a aceção de instinto de Nietzsche é subsidiária das teorias afins à Psicologia biológica, se são correntes paralelas, ou se, na verdade, a Etologia não irá, ela sim, beber aos textos do filósofo.⁴⁸¹

O filósofo do martelo começa a utilizar o conceito de “instinto” a partir da década de 60 do século XIX.⁴⁸² Apesar de Hegel em *Phänomenologie des Geistes* já abordar o instinto enquanto motor de arranque no Homem (a evolução do pensamento só é possível se o Homem recorrer ao instinto),⁴⁸³ vai ser Nietzsche que irá dinamizar o conceito, desdobrando o conceito nos mais diferentes contextos e significações⁴⁸⁴ (os instintos nietzschianos apresentam-se como “demoniozinhos” que animam as actividades humanas). Esta diversidade heterogénea de instintos será explicada em *Homer und die klassische Philologie*, onde Nietzsche refere os “diferentes tipos de oficinas do instinto e da consciência” (“verschiedenartigen Werkstätten des Instinktiven und des Bewußten”).⁴⁸⁵ Tal como em Pessoa, o “instinto” possui aqui uma conotação extremamente positiva: “tudo que é bom é instinto” (“Alles Gute ist Instinkt”).⁴⁸⁶

⁴⁷⁹Na biblioteca de Fernando Pessoa existem dois volumes de Pascal: *Pensées* e *Les provinciales*. Nietzsche, por sua vez, possuía os dois volumes de *Pensées, fragments et lettres* em tradução alemã (*Gedanken, Fragmente und Briefe*) e ambos com *marginalia* considerável.

⁴⁸⁰Apesar de em ambas as bibliotecas particulares serem privilegiadas áreas como a História da Literatura, Religião ou Ciência, as maiores afinidades entre os dois autores parecem residir nas Ciências naturais.

⁴⁸¹Como Henry Kerger demonstrou podem ser constatadas em Nietzsche importantes descobertas atribuídas hoje à Etologia. Em “Wille als Reiz. Nietzsches Beitrag zur Verhaltensforschung der Gegenwart” Kerger mostra a proximidade de Nietzsche à Etologia apesar da “Verhaltensforschung” nunca mencionar o nome de Nietzsche. A partir de uma abordagem interdisciplinar, Kerger compara o estudo *Vergleichende Verhaltensforschung* de Konrad Lorenz a uma série de aforismos do filósofo alemão. Kerger constata, por exemplo, que na década de 80 do século XIX Nietzsche já teria diferenciado os conceitos afectos às das leis da “aptência” e ao “mecanismo inato de desencadeamento” (“angeborenenen Auslösemechanismus”), o que só mais tarde foi feito pela Etologia.

⁴⁸²Para uma abordagem à filosofia de Nietzsche como uma filosofia do instinto ver *Friedrich Nietzsches Instinktverwandlung* de Albert Vinzens.

⁴⁸³A reflexão hegeliana mais importante sobre o instinto encontra-se na *Fenomenologia do Espírito* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807), no qual o instinto da razão surge como elemento constitutivo no contexto do desenvolvimento da razão com a consciência (Vinzens 1999:194).

⁴⁸⁴Tal torna a tarefa de compreender o que Nietzsche entenderia sob a categoria de “instinto” extremamente difícil (*Ibid.* p. 125).

⁴⁸⁵Na opinião de Albert Vinzens, a categoria de “instinto” em Nietzsche é de difícil entendimento, pois os instintos abarcam todos os campos e por vezes não explicam muito. Por outro lado, a definição que é por vezes dada é anulada mais tarde (*Ibid.*). Segundo Vinzens, Nietzsche não diferenciava entre instintos pessoais, científicos, filosóficos, religiosos, literários, animais, humanos. Cada uma das suas aproximações ao instinto era uma espécie de oficina contendo várias temáticas (*Ibid.* p. 89).

⁴⁸⁶Nietzsche 1999b:90.

Nietzsche afirma o instinto, o impulso, a vontade, como mais fundamental do que o conhecimento na medida em que recoloca e reatualiza o confronto outrora posto pelos românticos quando opunham os instintos - geralmente entendidos como uma manifestação da pureza e autenticidade humana - à razão, símbolo do utilitarismo cinzento e materialista. Certos exegetas nietzschianos tentam, contudo, apaziguar as críticas e fazer a ponte entre o instinto e o conhecimento. Um deles é Jules de Gaultier, de quem Pessoa possui na sua biblioteca o volume *De Kant a Nietzsche*.⁴⁸⁷ No capítulo que é dedicado a Nietzsche (e que possui *marginalia* considerável), Gaultier discorre longamente sobre a questão do instinto no autor,⁴⁸⁸ com ênfase no que Gaultier entende por “instinto do Conhecimento”: “l’instinct de Connaissance est parvenu à le dominer, retranche de lui-même et situe en spectacle les émotions, les désirs et les craintes de tous les autres instincts”.⁴⁸⁹

Nesta perspectiva, o conhecimento passa, desta forma, muito mais pelas concepções psicológicas de fundo biológico. Este entendimento do conceito de instinto é indiscutivelmente de ordem naturalista e ordena-o, em Nietzsche, na linha das ciências naturais:

Orgãos de reconhecimento em animais, plantas e pessoas são apenas órgãos do reconhecimento *consciente*. A sabedoria terrível da sua formação (*Bildung*) é já a actividade de um intelecto.

A *individuatio* não é, de qualquer forma, obra do reconhecimento consciente, mas sim de um intelecto primitivo. Tal não foi reconhecido pelos idealistas kant-schopenhauerianos. O nosso intelecto *nunca* nos leva para além do reconhecimento consciente: na medida em que somos ainda instinto intelectual, ainda nos podemos atrever a dizer algo sobre o intelecto primitivo.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷Gaultier define o instinto da seguinte forma: “Ainsi, il n’y a au monde que des instincts, dont les rapports entre eux engendrent des états de tempérament.” (Gaultier 1910 :253). O instinto do conhecimento é referido nas páginas 17, 23, 253, 254, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 269, 297, 306, 307. Grande relevo é ainda dado aos instintos vital (*Ibid.* pp. 23, 225, 257) e de grandeza (*Ibid.* pp. 310, 315, 321, 322, 328). Ainda são referidos outros instintos, tais como o instinto de poder (*Ibid.* p. 263), instintos de nutrição e de geração (*Ibid.* p. 227), instintos religioso e de verdade (*Ibid.* p. 312).

⁴⁸⁸“C’est une chose de déduire une philosophie à la façon de Kant, au moyen d’analyses abstraites et de procédés en quelque sorte algébriques où le cerveau seul intervient, et c’est autre chose de la porte empreinte dans sa sensibilité, à l’état d’intuition et d’instinct, comme ce fut le cas pour Nietzsche” (*Ibid.* p. 254).

⁴⁸⁹*Ibid.* pp. 259-260.

⁴⁹⁰“Erkenntnißorgane bei Thieren, Pflanzen und Menschen sind nur die Organe des *bewußten* Erkennens. Die ungeheure Weisheit seiner Bildung ist bereits die Thätigkeit eines Intellekts. Die *individuatio* ist nun jedenfalls nicht das Werk des bewußten Erkennens, sondern jenes Urintellekts. Dies haben die kantisch-schopenhauerischen Idealisten nicht erkannt. Unser Intellekt führt uns *nie* weiter als bis zum bewußten Erkennen: insofern wir aber noch intellektueller Instinkt sind, können wir noch etwas über den Urintellekt zu sagen wagen. Über diesen trägt kein Pfeil hinaus” (Nietzsche 1999c:111).

E é neste contexto que é necessário compreender o apolíneo e o dionisíaco nietzschianos: forças artísticas que provêm da natureza.⁴⁹¹ O impulso dionisíaco é, assim, em Nietzsche, a liberdade do instinto que não reconhece limites,⁴⁹² o sem freios da natureza animal (tal como o estado de embriaguez) e, semelhantemente a Pessoa, onde o individual se dissolve em instintos e conteúdos colectivos.

A posição de Nietzsche deverá também ser entendida enquanto expressão de um certo ânimo anti-filosófico que surge no auge da revolução científica⁴⁹³ (daí Sócrates ser a negação do instinto).⁴⁹⁴ Nietzsche e outros autores – entre os quais Pessoa se inscreve – criticam a fé no progresso moral e político, que era visto como consequência natural do progresso científico e intelectual (e daí a posição crítica relativamente à “inteligência”).

A questão do instinto, semelhantemente ao que acontece com outros conceitos em Pessoa, é muitas vezes explicada através de Nietzsche. Contudo, apesar da acepção nietzschiana do conceito interessar certamente a Pessoa, os maiores paralelos entre os dois pensadores são os catálogos de instintos que ambos desenvolvem, na linha de William James, que apresenta toda uma gama de tipos de instinto. Embora alguns estudiosos de Nietzsche sejam de opinião que o conceito de “instinto” seja algo confuso neste pensador que não apresenta aqui uma posição suficientemente coerente,⁴⁹⁵ cremos que, em semelhança ao que acontece com Pessoa, a ideia de instinto é, por um lado, uma espécie de laboratório de conceitos (daí o desdobrar-se em catálogos de instinto) e, por outro, o facto de ambos se interessarem pelo conceito toda a sua vida, implica que terá havido também, necessariamente, uma evolução no pensamento de ambos. E é sabido como a coerência era um conceito relativo nos dois pensadores.

⁴⁹¹Apolo e Dioniso simbolizam dois destinos diferentes da mesma fonte, que mais não é que a própria natureza (*Ibid.* p. 52)

⁴⁹²No volume *Revaluations. historical and ideal* de Alfred William Benn refere-se a reverência de Nietzsche ao instinto: "every healthy morality is dominated by an instinct of life" (Benn 1909:88), "an action imposed by the vital instinct is proved to be right by the pleasure it gives" (Benn 1909:226), "everything good is instinctive, and therefore easy, necessary, free" (Benn 1909:93), "pleasure is a feeling of power; to exclude the emotions is to exclude those conditions which give the feeling of power, and therefore of pleasure at its highest." (Benn 1909: 264-5).

⁴⁹³Nietzsche expõe as limitações das ciências naturais e a pretensão de “conhecer” o mundo, que considera impossível pois crê que o mundo é um caos generativo e qualquer acto de cognição envolve retirar a “rede de ilusões” que reina no mundo (Moore 2004:14). O cismo entre ciência e filosofia e o consequente questionar das fundações do conhecimento científico, leva pensadores, tal como Helmholtz ou Liebig, até Kant (*Ibid.p.* 8). Esta ressurreição de Kant tem que ser entendida, assim, na linha do entendimento kantiano das condições e limites do conhecimento.

⁴⁹⁴Na relação de Nietzsche com a figura de Sócrates e na questão do desenvolvimento da cultura ocidental, o instinto toma uma posição primordial (Vinzens 1999:125).

⁴⁹⁵Albert Vinzens fala em “acumulações de contradições” (Vinzens 1999:85).

4.4.4. O instinto em Henri Bergson

Um outro autor que poderá ter influenciado a concepção de instinto em Pessoa foi Henri Bergson (1859-1941), pensador de grande peso na Filosofia no primeiro terço do século XX e de quem Pessoa dizia, a determinada altura, ser "um dos três grandes filósofos da Europa contemporânea" (os outros seriam Leonardo Coimbra e Rudolf Eucken).⁴⁹⁶São várias, por isso, as referências a Bergson na biblioteca privada do autor português⁴⁹⁷e Pessoa poderia fazer suas as palavras que destaca no volume *Lyrisme, Épopée, Drame. Une loi de l'histoire littéraire expliquée par l'évolution générale* de Ernst Bovet:

Quant à Henri Bergson, s'il y a, sur certains points, quelque analogie entre ses idées et les miennes, c'est qu'un courant général nous entraîne vers une nouvelle conception de la vie. Chacun de nous y participe dans la mesure de ses forces et de sa spécialité. Et les «rencontres» sont aussi frappantes que nombreuses.⁴⁹⁸

Uma das ideias nucleares que envolve esta “nova concepção da vida” é exactamente a questão do instinto. Um dos pensamentos mais originais de Bergson foi o de o instinto ser, não um pré-estádio do intelecto ou uma sobreposição inconsciente de várias experiências,⁴⁹⁹mas sim uma espécie de consciência adormecida,⁵⁰⁰um tipo de comportamento original e paralelo ao intelectual.⁵⁰¹

Nietzsche já tinha afirmado que, entre todos os tipos de inteligência que até ao momento tinham sido descobertos, o instinto era o mais inteligente,⁵⁰²mas Bergson, acreditando que a inteligência sozinha não estaria apta a criar nada de novo, vem colocar os conceitos de inteligência e instinto num mesmo plano de igualdade. A inteligência não existiria, assim, para Bergson,

⁴⁹⁶"Criar uma nova literatura, uma nova filosofia - esse é o primeiro passo. Foi dado em Portugal, em filosofia sobretudo, por Leonardo Coimbra, um dos três grandes filósofos da Europa contemporânea (os outros dois são Bergson e Eucken)" in Pessoa 1980b:56.

⁴⁹⁷Bragdon1929:143; Henriot 1913:33; Bohn 1911:I; Bovet 1911:vii (imagem Bovet 8).

⁴⁹⁸ Bovet 1911: vii (imagem Bovet 8).

⁴⁹⁹De acordo com a "Verhaltenstherapie" e com a Psicoanálise os instintos são acumulados pelo indivíduo a partir de processos de aprendizagem e da experiência (Koch 2011:117).

⁵⁰⁰Para Bergson, cuja essência da vida era a consciência, o instinto era uma espécie de consciência adormecida.

⁵⁰¹Bergson vai no sentido de uma crítica da *Naturphilosophie* até então: A maior parte dos filósofos da natureza foram induzidos em erro por Aristóteles, na medida em que viam na vida vegetativa, na vida instintiva e na vida da razão, três degraus sucessivos, quando segundo Bergson se trata de uma única tendência que se desenvolve em três direcções divergentes. (Bergson 1959:135).

⁵⁰²"outra prova de que, entre todos os tipos de inteligência que até agora foram descobertos, o “instinto” é o mais inteligente." (Nietzsche 1999^a:153).

enquanto forma pura,⁵⁰³havendo, em maior ou menor quantidade, vestígios de instinto, tal como no instinto também se encontraria algo do intelecto.⁵⁰⁴

C'est qu'intelligence et instinct, ayant commencé par s'entrepénétrer, conservent quelque chose de leur origine commune. Ni l'un ni l'autre ne se rencontrent jamais à l'état pur. Nous disions que, dans la plante, peuvent se réveiller la conscience et la mobilité de l'animal qui se sont endormies chez elle, et que l'animal vit sous la menace constante d'un aiguillage sur la vie végétative. Les deux tendances de la plante et de l'animal se pénétraient si bien d'abord qu'il n'y a jamais eu rupture complète entre elles : l'une continue à hanter l'autre; partout nous les trouvons mêlées; c'est la proportion qui diffère. Ainsi pour l'intelligence et l'instinct. Il n'y a pas d'intelligence où l'on ne découvre des traces d'instinct, pas d'instinct surtout qui ne soit entouré d'une frange d'intelligence.⁵⁰⁵

Nesta concepção também ela de fundo naturalista, o instinto está embebido de inteligência e a inteligência foi penetrada pelo instinto, opondo-se mas completando-se:

Torpeur végétative, instinct et intelligence, voilà donc enfin les éléments qui coïncidaient dans l'impulsion vitale commune aux plantes et aux animaux, et qui, au cours d'un développement où ils se manifestèrent dans les formes les plus imprévues, se dissocièrent par le seul fait de leur croissance. (...) Il s'agit maintenant de montrer que l'intelligence et l'instinct, eux aussi, s'opposent et se complètent.⁵⁰⁶

Um outro filósofo que se interessa pelas questões da mente e que aborda a questão do instinto é Bertrand Russell (1872-1970), de quem Pessoa possui o volume *Icarus or the future of science* (1927) na sua biblioteca e no qual também é abordada a questão do instinto⁵⁰⁷. Num dos seus livros mais célebres, *The Analysis of the Mind* (1921), um dos capítulos é intitulado "Instinct

⁵⁰³Kant é citado em *Les Merveilles de la Vie* de Haeckel: "Toute connaissance des choses par la raison seule ou l'intelligence pure n'est qu'une simple apparence: dans l'expérience seule réside la vérité." (Haeckel 1904:1). A filosofia de Schopenhauer baseia-se fortemente nas ideias kantianas, tal como a de Nietzsche e de Bergson, para quem Kant é das maiores referências.

⁵⁰⁴Topakkaya 2009:110.

⁵⁰⁵Bergson 1959:610.

⁵⁰⁶*Ibid.* pp. 609-610

⁵⁰⁷Russell 1927:13 (ver *marginalia*).

and Habit".⁵⁰⁸

Para além dos volumes da biblioteca privada de Fernando Pessoa que já foram aqui referidos, a questão do instinto é mencionada, ainda, em *Analystes et esprits synthétiques* de Frédéric Paulhan⁵⁰⁹(as passagens contêm *marginalia* considerável), *Psychical Research* de William Fletcher Barrett,⁵¹⁰*Regeneration: a reply to Max Nordau* de Alfred Egmont Hake,⁵¹¹ *Paradoxes Psychologiques* de Max Nordau,⁵¹²"Mercure de France" de Junho de 1912,⁵¹³*The Works of Euripides*,⁵¹⁴*A history of freedom of thought* de J. B. Bury,⁵¹⁵*Philosophie positive* de Émile Corra,⁵¹⁶*Le drame religieux au moyen age de Marius Sepet*⁵¹⁷ e *Root principles in rational and spiritual things* de Thomas Child.⁵¹⁸ Com esta perspectiva mais abrangente, é possível

⁵⁰⁸Outras partes há neste livro que deverão ter interessado a Pessoa: "Lecture VII: The definition of perception", "Lecture VIII: Sensations and images", "Lecture XIV: Emotions and will", "Lecture XV: Characteristics of mental phenomena".

⁵⁰⁹"Nos habitudes, nos sentiments, nos souvenirs trient, attirent à eux, et font ressortir chaque détail qu'ils happent au passage et séparent du reste en l'accrochant à un système spécial d'idées et d'impressions. (...) l'esprit a instinctivement les données de la perception, et, sans les disjoindre absolument, il les a rendues plus indépendantes, et leur a donné une existence plus spéciale. Parfois même, l'impression de l'ensemble s'affaiblit ou disparaît de la conscience. D'un pays longtemps habité, d'une personne depuis longtemps connue, bien de gens ne peuvent donner les grandes caractéristiques, ils ne se rendent plus compte que des détails. Aussi, toute une classe de nos impressions générales ou de nos idées générales même, au lieu de résulter d'une lente élaboration par l'esprit des apports de l'expérience, est produite au contraire par le premier contact des choses et des gens. (...) Instinctivement, est remplacé par l'impression et la perception des rapports qu'ont entre eux les éléments de cet ensemble ou par la considération de ces éléments examinés à part les uns des autres. Et le même travail peut, du reste, recommencer d'une manière analogue, sur les éléments de l'ensemble primitif, composés eux-mêmes d'éléments plus simples. Toute perception nouvelle reste ainsi relativement indifférenciée. En bien des cas, l'individu n'aperçoit pas ce qui n'a pas de signification pour lui. Une grande part de nos perceptions reste inconnue de nous, confondue dans la masse qui l'entoure." (Paulhan 1902:8-9) ;

"La formation d'idées plus purement logiques implique aussi la désagrégation des images. Une analyse instinctive et sans fin décompose les perceptions, les souvenirs, les images, et donne leurs éléments aux idées dominantes, aux tendances directrices qui s'en enrichissent et souvent s'en servent pour se transformer. C'est par ces décompositions que se créent les idées nouvelles, comme c'est par elles que se transforment les anciennes. Et ces idées nouvelles naissent comme les images par la combinaison d'éléments dissociés de perceptions ou d'images." (*Ibid.* p. 15)

⁵¹⁰"our reason leads us to be instinctively hostile to the reception of any evidence which cannot be readily fitted into the structure of existing knowledge." (Barrett 1911:18).

⁵¹¹A consciência é referida enquanto instinto (Hake 1895:277 e seguintes).

⁵¹²Refere-se à relação entre o instinto e o sublime: "Le sublime est donc lié de la façon la plus directe à l'instinct de conservation de l'individu, c'est-à-dire à son habitude de se sentir comme opposé au monde extérieur, de concevoir celui-ci comme un ennemi possible, et d'évaluer les chances de victoire ou de défaite, pour le cas d'une collision." (Nordau 1911:60, passagem assinalada). Referência ainda ao instinto em *Ibid.* p. 89.

⁵¹³Ligação do instinto à questão do génio: "C'est du heurt des instincts les plus contradictoires que semble être fait le génie du poète suédois [Auguste Strindberg]." (Mercure de France Juin 1912: 477)

⁵¹⁴"Euripides propounds great moral problems: he analyses human nature, its instincts, its passions, its motives; he voices the cry of the human soul against the tyranny of the supernatural, the selfishness and cruelty of man, the crushing weight of environment." (Euripides 1916: xi)

⁵¹⁵Instinto de conservação: "It is only recently that men have been abandoning the belief that the welfare of a state depends on rigid stability and on the preservation of its tradition and institutions unchanged." (Bury 1913:9). Referência ainda ao instinto em *Ibid.* p. 235.

⁵¹⁶Referência a "sociabilité instinctive" (Corra 1904:7).

⁵¹⁷Insistência no conceito de instinto dramático: "L'instinct dramatique est naturel à l'homme; Il suffit, pour n'en pas douter, de considérer les jeux des enfants." (Sepet 1908:7).

⁵¹⁸"Or, again, what of the instincts of music, of art in general, having no direct connection with life under any form of Selection, but, like religion, lifting the mind above the devices of Selection with its mere utilities and strivings, above the sphere of its commands and of temporary pain, and even moral injury, from its inflictions? Nor is the extinction of the Dramatic and Poetic instinct, in the great teacher of Natural Selection himself, forgettable in this connection as a

constatar como o termo “instinto” não se restringe só ao discurso científico, pois está muito presente na linguagem corrente na época.

4.4.5. O instinto em Fernando Pessoa

Apesar o instinto ser dos conceitos mais insistentemente recorrentes em Pessoa, a crítica pessoana não forneceu até hoje muitos estudos que abordassem o tema. Na verdade, pouco tempo depois do zénite da discussão em redor do instinto – recordamos que no início dos anos 40 do século XX ainda se afirma que a problemática seria, apesar de polémica, central -,⁵¹⁹ o “instinto” praticamente desapareceu do contexto científico, o que se deveu, em primeira linha, à conjuntura pouco favorável a estas abordagens. O primeiro ponto alto da recepção crítica de Pessoa, nos anos sessenta do século XX, coincidiu com o período do pós-guerra europeu, ou seja, numa perspectiva sincrónica, pode-se dizer que a crítica, nomeadamente a primeira geração de pessoanos (que veio influenciar todas as outras posteriores), careceu de uma abordagem necessariamente interdisciplinar para a análise do conceito mas sobretudo de um distanciamento do que o que nos anos 60 era apelidado de "determinismo biológico". Hoje, o termo “biológico” já recuperou uma conotação positiva (ou pelo menos, mais respeitável), mas o contexto histórico da segunda metade do século XX fomentou uma biofobia, cujas consequências se fizeram sentir mesmo em diversos ramos das ciências biológicas. Uma destas vítimas foi a Etologia, que no início do século parecia vir em pujante evolução mas que foi travada por estas condicionantes ideológicas.⁵²⁰

Entretanto, a questão do instinto já não faz parte do discurso científico, tendo sido incorporada em vários outros conceitos. Semelhantemente ao que sucedeu com outros conceitos provenientes de outras áreas, uma razão de peso para o silenciamento da problemática do

proof of its power even to kill instinct, and of the relatively low human level to which a mind imbued with its principles, and given up to its rule, may eventually sink." (Child 1905:76-77).

⁵¹⁹No estudo de 1941 de Charlotte Kagon intitulado *Das Instinktive als philosophisches Problem*, afirma-se que a problemática em redor do instinto seria apesar de polémica uma questão central na discussão científica (Charlotte Kagon cit. in Vinzens 1999:110).

⁵²⁰Este “stress” ideológico que atingiu certos ramos da Biologia, não travou, contudo, a investigação nesta área. Só algumas linhas da investigação é que são colocadas de lado ou a ênfase é, por vezes, deslocada. Mas, na verdade, só a terminologia é que é, por vezes, “retocada”: por exemplo, a partir da Etologia surge a Sociobiologia que já é tida em consideração pelos actuais movimentos da Psicologia. A psicologia evolutiva, por exemplo, que propõe que a psicologia possa ser mais bem compreendida à luz da evolução, após uma fase de catalogação de instintos, conheceu um novo patamar de desenvolvimento algumas décadas mais tarde e hoje apresenta uma grande pujança na área dos padrões comportamentais universais, da representação mimética de emoções, entre outras, e que são responsáveis por investigações relativas à avaliação do grau de atracção pelo sexo oposto, à escolha de parceiro, aos mecanismos para evitar o incesto, etc.

“instinto” foi a tendência para incluir estas questões nas teorias freudianas. Por outro lado, na opinião de alguns especialistas, tal como Helmut Lück, outras razões para a psicologia do instinto não ter vingado tiveram que ver, também, com a crescente importância do behaviorismo e com o facto de este recusar o instinto enquanto explicação (John B. Watson, representante do behaviorismo, teve uma acesa polémica a este respeito com MacDougall), e por outro lado, por os catálogos de instintos apresentados pelos vários autores diferirem muito entre si, o que conduziu, naturalmente, a pouca uniformidade no conceito.⁵²¹

4.4.5.1. Tipologia do instinto em Pessoa

Segundo Pessoa, "o homem é, na sua essência, uma criatura de instintos e de hábitos",⁵²² sendo o “instinto” um "fenómeno psíquico, inegável, porém difícil de explicar".⁵²³ Para além dos conteúdos objectivos (que se afiguram, por vezes, de difícil explicação aos nossos olhos contemporâneos), o “instinto” permite aferir, a partir de uma reconstrução histórico-conceptual, o uso das categorias interpretativas em Pessoa. Nos textos que apresentaremos de seguida, Pessoa esquiça a sua muitíssimo abrangente leitura do conceito claramente tributária das suas leituras da "ciência psicológica":

Com efeito, contra a pseudopsicologia tradicional, cristã como não-cristã, para quem a alma humana era símplice, a razão a faculdade, não só distintiva, como também impulsiva, do Homem, e a consciência o fenómeno definidor dos factos psíquicos, a ciência psicológica constata que a alma humana, soma de instintos e impulsos herdados e de hábitos adquiridos e insensíveis, é um composto heterogéneo; que a emoção, e não a razão, conduz o Homem como os animais, sendo apenas maior mas não mais activa naquele do que nestes (...)⁵²⁴

Alguns investigadores da “ciência psicológica” referidos, tal como William James ou William McDougall, apresentam “catálogos” de instintos (apesar de bastante diferentes de autor

⁵²¹Lück 2009:135.

⁵²²Pessoa 1980b:43.

⁵²³Pessoa 1979a:317.

⁵²⁴Pessoa 1994:91.

para autor). Também este conceito em Pessoa parece funcionar como um laboratório de conceitos de várias áreas que são acopladas à Psicologia. Pessoa disponibiliza, assim, toda uma taxonomia de instinto: “instinto de sociedade”, “instinto social”, “instinto romano”, “instinto da curiosidade intelectual”, “instinto de pátria”, “instinto patriótico”, “instinto da língua materna”, “instinto das tradições nacionais”, “instinto aristocrático”, “instinto da conservação”, “instinto de família”, “instinto gregário”, “instinto sexual”, “instinto maternal”, “instinto pagão”, “instinto da libertação”, “instinto de conservação”, “instinto divino”, “instinto cristista”, “instinto de sociedade”, “instinto do poeta”, “instinto materialista”, “instinto idealista”, “instinto individualista”, “instinto helénico”, “instinto estético”, “instinto moral”, “instinto imparcial”, “instinto político”, “instinto da própria raça”, “instinto dramático”, “instinto de conhecer”, “instinto individual”, “instinto social”, “instinto português”, “instinto supersticioso”, “instinto da acção sintética”, “instinto cénico e da arte de representar”, “instinto da acção dramática”, “instinto artístico moderno”, “instinto mercantil”, “instinto popular”. Ainda são referidos termos como “camada instintiva”, “instintivismo social”, “atitude instintiva”, “análise instintiva” e “arte instintiva”.

Dado a abrangência do conceito e as, consequentemente, muitíssimo elevadas ocorrências de “instinto”, apresentar-las-emos num anexo e procederemos aqui a uma sistematização das ocorrências que nos parecem mais importantes.

4.4.5.2. Instinto e Inteligência

Numa versão do ensaio "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico do drama “Octavio”, de que é auctor Victoriano Braga”,⁵²⁵ Pessoa define, a partir do que denomina “explicação científica”, como nasce uma obra de arte que deriva do instinto intelectual:

Há no caso da invenção uma fusão do instinto com a inteligência.

Não é difícil encontrar uma explicação científica. Por natureza, a inteligência, embora não crie, constantemente se transforma. Um longo uso da inteligência pela humanidade criou um instinto nessa inteligência, e como a inteligência por natureza transforma, e o

⁵²⁵Esta versão do ensaio, designada em PETCL de "Fragmento do primeiro esboço do ensaio sobre «Octávio»", encontra-se não no capítulo "Sobre o Drama" mas em "Aforismos e Fragmentos sobre a Arte" (*Ibid.* pp. 12-17).

instinto por natureza opera uma fusão dos dois, ou, por outras palavras, um instinto intelectual será uma qualidade do espírito que transforme operando. Mas a transformação reduzida a acto é precisamente a essência da invenção, pois que a invenção é um acto, e um acto que transforma o que há.

A obra de arte, no que invenção de um valor, deriva portanto do que com propriedade se pode chamar um instinto intelectual.(...)

Ao contrário da invenção prática, que é uma invenção com valor de utilidade, e da invenção científica, que é uma invenção com valor de verdade, a obra de arte é uma invenção com um valor absoluto.

Como dissemos que a invenção de um valor procede de um instinto intelectual, diremos, da invenção prática, que procede do instinto intelectual da utilidade, da invenção científica, que procede do instinto intelectual da verdade, e assim, da invenção artística, que provém do instinto intelectual (da intensidade).

Como, pois, a obra de arte, para que deveras o seja, nem seja apenas o simulacro de uma, tem de provir do instinto; como, porém, esse instinto, como é intelectual, pode ser imitado nas suas operações pela inteligência; como a obra da inteligência não pode ter valor no género a que pertence, porém pode simulá-lo; como, portanto, o que primeiro temos que fazer é distinguir se uma aparente obra de arte pode ter ou não valor, isto é, provém ou não do instinto, temos primeiro que determinar por que processos objectivos se distingue imediatamente uma obra do instinto intelectual de uma composição da inteligência. (...)

Assim o acto de inteligência, quando colabore nas coisas do instinto, ou se substitua ao instinto, distingue-se por isto - que se guia sempre por uma ideia acessória da ideia central do instinto, nunca pela central, para a qual só o instinto pode guiar.

Nisto, pois, se encontra a distinção entre a inteligência e o instinto: que o instinto, desde que funcione, acerta sempre com a essência do objecto para que tende, sendo que a inteligência não acerta com a essência nunca, ficando sempre nos acessórios.

Entende-se bem que, por ideia central de um instinto, se entende aquela que se define pelo próprio fim do instinto. Assim um produto do instinto difere de um da inteligência em que no primeiro o essencial está com certeza dado, no segundo o essencial está com certeza por dar.

Determinado o processo objectivo, por meio do qual se determine se uma obra é do instinto ou da inteligência, está com isto determinado se essa obra pode ter, ou não, valor, pode valer, ou não, como obra de arte. O ser de instinto, porém, é a condição do valor, não o valor mesmo. Resta, pois, que determinemos em que se diferencia, na obra de instinto, o maior do menor; qual o princípio objectivo pelo qual, dada uma obra de instinto, se determina o valor ou força do instinto que realizou tal obra.

Vimos que, numa operação do instinto, o objecto se define, relativo a esse instinto por meio de uma ideia geral central, que só o instinto pode dar, assim como, melhor, por meio de outras ideias gerais, acessórias essas, que a inteligência pode simular (...).⁵²⁶

Na medida em que, a partir das hipóteses relativas às habilidades cognitivas e às potencialidades mentais dos animais, o “instinto” surge numa relação dual com a “inteligência”, aparecendo, assim, no final do século XIX, teses que frisam o dualismo inteligência/ instinto no Homem, colocando a balança a pender ou para a inteligência ou para o instinto.

No caso de Pessoa, a balança parece pender mais para o instinto, pois a superioridade do instinto é enfatizada várias vezes: "Qualquer que seja o grau das nossas inteligências, nós somos, na acção, irmãos dos animais: instintos, e não razões, nos levam; sentimentos, e não ideias, nos conduzem."⁵²⁷ No Fausto de Pessoa, é a inteligência que goza de maior protagonismo, mesmo que com o intuito de mostrar a sua falibilidade e inferioridade relativamente ao instinto, como se pode depreender a partir dos planos do projecto:

Primeiro Fausto

O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida. A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama.

No 1º acto, a luta consiste em a Inteligência querer compreender a Vida, sendo derrotada, e compreendendo só que não pode nunca compreender a vida. Assim, este acto é todo disquisições intelectuais e abstractas, em que o mistério do mundo (tema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Inteligência) é repetidamente tratado.

No 1º entreacto há a repetição lírica das conclusões a que o protagonista chegará no 1º acto.

No 2º acto a luta passa a ser a da Inteligência para dirigir a Vida, sofrendo na tentativa igual derrota, embora de outra maneira. A dificuldade está na maneira de representar essa Vida que a Inteligência tenta dominar. O preferível é representar essa Vida por discípulo ou alguém assim, em quem, por não compreender a subtilidade e o género de ambição do Mestre, as pretensas vontades e imposições deste nenhuma impressão

⁵²⁶*Ibid.* pp. 14-17.

⁵²⁷Pessoa 1980b:60.

causam, ou causam uma impressão falsa. O melhor talvez é representar a Vida aqui por três discípulos ou outras pessoas - um sobre quem a acção intelectual é nula, outro por quem é aceite erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instinto combatida, com uso também da Inteligência, que nele é arma, meio, instrumento para o instinto se manifestar.

(...)

O 3º Acto envolve a luta da Inteligência para se adaptar à Vida, que, neste ponto, é, como é de esperar, representada pelo Amor, isto é, por uma figura feminina, Maria, a quem Fausto tenta saber amar. (...)

A derrota da Inteligência é igualmente flagrante neste caso. (...)

Outro modo de pôr o mesmo problema, ou, antes, a mesma tese:

1º Acto: Conflito da Inteligência consigo própria.

2º Acto: Conflito da Inteligência com as outras Inteligências.

3º Acto: Conflito da Inteligência com a Emoção.

4º Acto: Conflito da Inteligência com a Acção.

5º Acto: Derrota da Inteligência.⁵²⁸

Num outro fragmento, Pessoa aborda a inteligência e o instinto enquanto partes constituintes de um conflito: entre o sentimento e a inteligência e o instinto e a razão. De notar, ainda, que estes dois conceitos ocupam o topo de uma pirâmide que parece configurar a teia de interesses do nosso autor:

1. Entre o sentimento e a inteligência.

2. Entre o instinto e a razão.

3. Entre o indivíduo e a sociedade.

4. Entre a democracia e a aristocracia.

5. Entre a política e a economia.

⁵²⁸Pessoa 1997:69-73.

6. Entre a arte e a vida.
7. Entre a vida doméstica e a vida pública.
8. Entre a contemplação e a acção.
9. Entre a liberdade e a ordem.
- 10.⁵²⁹

4.4.5.3. O instinto e o social

No já referido ensaio "A Opinião pública",⁵³⁰ Pessoa remete a questão do instinto para a esfera do social:

(...) é pelos seus instintos, pelos seus hábitos, pelos seus sentimentos - e não pela sua inteligência - que o indivíduo é directamente social.⁵³¹

Tal como para Bergson, o social aqui está incorporado no vital. Para Pessoa a “base da vida social” é o instinto, pelo que se refere da seguinte forma ao indivíduo enquanto ente social:

A base da vida social é portanto o instinto, que é fundamental nos homens como nos animais (que também são gregários) e não a inteligência. O homem só é inteligente quando separado dos outros homens; junto com eles é apenas instintivo e a sua inteligência não serve, dado o caso normal, senão para esclarecer o instinto.

Se a sociedade é uma aliança de instintos, um contrato social eternamente anterior aos que nele participam, segue que os fenómenos de psiquismo de conjunto, que se dêem em uma sociedade, são fenómenos do instinto, e não da inteligência.

(...) O instinto não se exprime, o instinto não se define.

Quando o instinto procura interpretar-se, erra; por isso os partidos políticos se apoiam nos erros que a inteligência faz ao interpretar o instinto.⁵³²

⁵²⁹Pessoa 1993:156.

⁵³⁰Publicado originalmente em *Acção*, nº 1 e 3, 19.05.1919 e 4.08.1919, respectivamente.

⁵³¹Pessoa 1980b:60.

Numa outra versão do mesmo ensaio afirma:

A opinião pública, sendo um fenómeno do instinto, manifesta-se, como todo o instinto, não intelectualmente. Ora, como o próprio da inteligência é definir e esclarecer, conclui-se que a opinião pública nunca se define, nunca explica em termos de ideias o seu conteúdo instintivo. É um estado de mera tendência; é uma atmosfera, uma pressão, de modo nenhum uma orientação ou uma atitude.

A opinião pública, como todo o instinto, manifesta-se conservativamente. O instinto não origina, não cria, não se adapta. A opinião pública nunca se adapta, nem se procura adaptar; adapta as coisas a si, ou procura fazê-lo. Ante uma novidade, ou a absorve e a converte em sua substância, ou a rejeita. Assim é o instinto. A qualidade que busca adaptar-se às coisas não é o instinto, é a inteligência.⁵³³

Também é a partir da esfera do político-social, nomeadamente da “opinião”, sobre a qual Pessoa discorre no texto "O Interregno. Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal", que Pessoa delinea uma gradação no conceito de instinto, utilizando para tal conceitos afins, tal como a intuição, o hábito, e a já referida inteligência:

Qualquer opinião é de uma de três espécies, conforme assente no instinto (ou na intuição), no hábito, ou na inteligência. Por instinto se entende aquele fenómeno psíquico, inegável, porém difícil de explicar, pelo qual, nos animais chamados inferiores, a vida se conduz certa sem mostras de "inteligência", ou, até, condições anátomo-fisiológicas, para a existência dela. Nos animais chamados superiores os instintos subsistem, mas são neles perturbados pelo hábito e pela inteligência, que a eles, instintos, são diversamente antagónicos. Nestes animais superiores, e notavelmente em o homem, aparece, ainda, uma forma superior do instinto a que chamamos intuição: dela procedem os fenómenos estranhos, porém reais, a que por comodidade se chamou supernormais - os palpites, a inspiração, o espírito profético. A intuição operando como o instinto, porque é instinto, usurpa, e muitas vezes supera, as operações da inteligência. Os fenómenos do instinto e da intuição têm preocupado, mais que quaisquer outros, a ciência psicológica moderna; assentou ela já na certeza de que o campo do que chamou subconsciente é vastamente maior que o da razão e que o

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*

homem, verdadeiramente definido, é um animal irracional. (...) Isto é, a inteligência não faz mais que espelhar, esclarecendo-os para nós e, pela palavra, para outrem, os instintos obscuros, as solicitações intuitivas, do nosso temperamento.

Por hábito entende-se aquela disposição da índole que é, em sua origem, e em contrário do instinto, estranha ao indivíduo, sendo derivada de um ambiente qualquer. Os preconceitos, as crenças, as tradições - tudo quanto, não procedendo da inteligência, também não procede do instinto - se derivam do hábito. É muitas vezes difícil distinguir uma opinião vinda do instinto de uma opinião vinda do hábito, por isso que o hábito é um instinto imposto, ou artificial - uma "segunda natureza", como com razão se lhe chamou.

As manifestações destas quatro ordens de opinião diferenciam-se entre si da seguinte maneira: o instinto simples é instantâneo e sintético, é individual, e tem por objecto só coisas concretas; é centrípeto, ou egoísta, pois o será forçosamente o que for ao mesmo tempo individual e concretizante. O instinto superior, ou intuição, difere do instinto simples em que pode ter por objecto o abstracto e o indefinido, e em que, na proporção em que o tiver, deixará de ser centrípeto ou egoísta. O hábito é igual ao instinto simples, salvo em não ser individual; como esse, porém, tem por objecto o concreto e o definido. A inteligência é analítica, é individual e tem por objecto o abstracto. Em toda opinião entra uma parte de cada um destes elementos, pois, na vida é tudo fluído, misturado, incerto, mau de analisar sumariamente e impossível de analisar até o fim.

Passando agora de considerar a simples opinião, para atender ao que nos interessa, que é a opinião colectiva ou "pública", desde logo vemos que ela tem que assentar ou no hábito ou na chamada intuição. No instinto simples não pode assentar, porque ele é só individual - da vida, que não da sociedade. Na inteligência não pode também fundar-se, porque a inteligência, por ser a expressão do temperamento, é, por isso mesmo, a expressão de instintos, de hábitos a de intuições, escusando nós pois de atender a ela, quando devemos atender àquilo de que é espelho. (...)

Na intuição - que, em contrário do simples instinto, vê, como a inteligência, o futuro, que não só o passado - se funda aquela opinião com que se promove o progresso das sociedades, mas, se a do hábito a não equilibrar, também a desintegração delas. Toda fórmula social nova é elaborada e imposta pela intuição, se bem que a sobreposição da inteligência lhe perturbe e corrompa a expressão. Por exclusão de partes se vê que é elaborada e imposta pela intuição. O instinto nada tem com ela. O hábito opõe-se-lhe. A inteligência, por si só, nem tem ciência social em que se funde para a supor boa ou viável, nem experiência social (visto que ela é nova) em que para tal se funde. Só a intuição - a fé, se se quiser - pode crer na virtude e na viabilidade do que ainda se não experimentou. Por isso, com razão se pode dizer que toda opinião anticonservadora é um fenómeno religioso; que todo o partido anticonservador é uma agremiação mística.

Toda vida consiste no equilíbrio de duas forças, a de integração e a de desintegração - o anabolismo e o catabolismo dos fisiologistas. A só integração não é vida; a só desintegração é morte. As duas forças assim opostas vivem em perpétua luta e é essa perpétua luta que produz o que chamamos vida. A guerra, disse Heráclito, é a mãe de todas as coisas. Mas, para que a vida subsista, é necessário que as duas forças opostas sejam de intensidade praticamente igual; que se oponha, que se combatam, porém que nenhuma delas sobreleve a outra. A vida é a única batalha em que a vitória consiste em não haver nenhuma. É isso o equilíbrio; e a vida é uma média entre a força que a não quer deixar viver e a força que a quer matar - a diagonal de um paralelogramo de forças, diferente das duas e por elas composta. Se assim é na vida individual, assim será na vida social, que é também vida. Consiste a vida social no equilíbrio de duas forças opostas, que já vimos quais eram.⁵³⁴

A um outro conceito que é aqui referido por Pessoa, o da intuição, Bergson refere-se-lhe como a um instinto que se torna consciente, que tem capacidade de reflectir sobre o seu objecto e de o alargar até ao infinito. Na tríade que Pessoa apresenta - instinto ou intuição/hábito/inteligência -, a intuição é uma "forma superior do instinto", pois "dela procedem os fenómenos estranhos, porém reais, a que por comodidade se chamou supernormais - os palpites, a inspiração, o espírito profético".⁵³⁵ Sabendo-se a ligação de Pessoa com os fenómenos hoje designados já não de "supernormais" mas de "paranormais", não é de estranhar que coloque a intuição acima da inteligência: "A intuição operando como o instinto, porque é instinto, usurpa, e muitas vezes supera, as operações da inteligência."

4.4.5.4. Álvaro de Campos e o instinto

A questão do instinto, como não poderia deixar de ser, infiltra-se até às construções heteronímicas. Tal como a intuição, o hábito e a inteligência, um dos conceitos afins ao instinto é a "sensibilidade", que Pessoa, ou melhor, o engenheiro Álvaro de Campos, introduz no texto "Apontamentos para uma estética não-aristotélica", na qual formula uma alternativa à estética

⁵³⁴Pessoa 1979a: 110-113.

⁵³⁵Sobre a ligação de Pessoa com o ocultismo e as ciências ocultas e a sua legitimação científica no contexto das novas ciências ver capítulo 2.

aristotélica, que, na sua opinião, "pretende que o fim da arte [seja] a beleza":

Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de *força* — tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico (...).

A arte, para mim, é, *como toda a actividade*, um indício de força, ou energia; mas, como a arte é produzida por entes vivos, sendo pois um produto da vida, as formas da força que se manifestam na arte são as formas da força que se manifestam na vida.

A arte é, neste sentido, um “produto da vida”, manifestando-se na arte “as formas da força que se manifestam na vida”. E já vimos, anteriormente, como o instinto, enquanto nova concepção de “vida”, segundo Pessoa, está em directa relação com a vida e com a criação:

o instinto, como tem por fundamento a vida, tem por fim a acção, que é o em que a vida se manifesta.

(...) o instinto tem por proprio o ser activo e creador.⁵³⁶

A questão do vital passa ainda, segundo Campos, por duas forças "de integração e de desintegração"⁵³⁷(que em termos fisiológicos correspondem aos conceitos de anabolismo e catabolismo): "Sem a coexistência e equilíbrio destas duas forças não há vida".⁵³⁸

Um conceito afim ao instinto, tal como já referimos, por estar igualmente em ligação com a inteligência e com a vontade, é a “sensibilidade”:

⁵³⁶[BNP E3/18-74^r/75^r]

⁵³⁷Ver a este respeito um outro texto redigido em inglês, desta vez assinado por Alexander Search, que aborda estas questões a partir dos estudos de Marie François Xavier Bichat (1771-1802, anatomista e fisiólogo francês, pai da Histologia e da Patologia modernas) e de uma perspectiva vitalista: "a vida é a soma total das funções que resistem à desintegração total. Se, em vez de “vida” usarmos “vitalidade”, querendo definir esta, a definição é, naturalmente, pouco alterada: vitalidade é a soma total das funções que resistem à desintegração (...). “Desintegração”, é claro, pode ser traduzida por “declínio”. (...) O poder de resistir à desintegração é o que é denominado vitalidade." (tradução de Ana Cristina Assunção em JL, Nov. de 1985), [BNP E3/79^a-71/82).

⁵³⁸"Como estas forças [de integração e de desintegração] essencialmente se opõem e se equilibram para haver, e enquanto há, vida, a vida é uma acção acompanhada automática e intrinsecamente da reacção correspondente. E é no automatismo da reacção que reside o fenómeno específico da vida.

O valor de uma vida, isto é, a vitalidade de um organismo, reside pois na intensidade da sua força de reacção. Como, porém, esta reacção é automática, e equilibra a acção que a provoca, igual, isto é, igualmente grande, tem que ser a força de acção, isto é, de desintegração. Para haver intensidade ou valor vital (no conceito de vida não pode caber outro conceito de valor que não o de intensidade, isto é, de grau de vida), ou vitalidade, é forçoso que essas duas forças sejam ambas intensas, mas iguais, pois, se o não forem, não só não há equilíbrio mas também uma das forças é pequena, pelo menos em relação à outra." (Pessoa 2000: 237-238).

Mas, ao passo que o artista aristotélico subordina a sua sensibilidade à sua inteligência, para poder tornar essa sensibilidade humana e universal, ou seja para a poder tornar acessível e agradável, e assim poder *captar* os outros, o artista não-aristotélico subordina tudo à sua sensibilidade, converte tudo em substância de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstracta* como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* como a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar *um foco emissor abstracto sensível* que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável, como o atleta mais forte domina o mais fraco, como o ditador espontâneo subjuga o povo todo (porque é ele todo sintetizado e por isso mais forte que ele todo somado), como o fundador de religiões converte dogmática e absurdamente as almas alheias na substância de uma doutrina que, no fundo, não é senão ele próprio.⁵³⁹

A “sensibilidade” seria não só a base da arte mas, através das forças de desintegração e integração, a própria “vida” da arte:

Ora a arte, como é feita por se sentir e para se sentir — sem o que seria ciência ou propaganda — baseia-se na sensibilidade. A sensibilidade é pois a *vida* da arte. (...) Dentro da sensibilidade, portanto, é que tem que haver a acção e a reacção que fazem a arte viver, a desintegração e integração que, equilibrando-se lhe dão vida. Se a força de integração viesse, na arte, de fora da sensibilidade, viria *de fora da vida*; não se trataria de uma reacção automática ou natural, mas de uma reacção mecânica ou artificial.⁵⁴⁰

Um outro conceito afim ao instinto e às teorias vitalistas é o de “organismo” e “orgão”:

O valor de uma vida, isto é, a vitalidade de um organismo, reside pois na intensidade da sua força de reacção. Como, porém, esta reacção é automática, e equilibra a acção que a provoca, igual, isto é, igualmente grande, tem que ser a força de acção, isto é, de desintegração. Para haver intensidade ou valor vital (no conceito de vida não pode caber outro conceito de valor que não o de intensidade, isto é, de grau de vida), ou

⁵³⁹*Ibid.* p. 242-243.

⁵⁴⁰Pessoa 1980a:108.

vitalidade, é forçoso que essas duas forças sejam ambas intensas, mas iguais, pois, se o não forem, não só não há equilíbrio mas também uma das forças é pequena, pelo menos em relação à outra. Assim o equilíbrio vital é, não um facto directo — como querem para a arte (não esqueçamos o fim destes apontamentos) os aristotélicos — mas o resultado abstracto do encontro de dois factos.⁵⁴¹

Álvaro de Campos diria, noutra ocasião, a propósito do seu “Mestre” Alberto Caeiro,⁵⁴² que a sua sensibilidade era caracterizada por um “conceito directo das coisas”. O facto de Caeiro ser citado em relação com o instinto, é a confirmação de como o conceito era tido em alta conta por Pessoa:

O meu mestre Caeiro era um temperamento sem filosofia, e por isso a filosofia dele (que a tinha, como toda a gente) não é susceptível sequer destas brincadeiras do jornalismo intelectual. Não há dúvida que, sendo um temperamento, isto é, sendo um poeta, o meu mestre Caeiro exprimiu uma filosofia, isto é, um conceito do universo. Esse conceito do universo é, porém, intuitivo e não intelectual.⁵⁴³

A identificação de Pessoa com Caeiro parece passar, assim, também pela relação descomplexada de Caeiro com o instinto, que convoca igualmente as questões do fragmento e do paradoxo (problemáticas altamente complexas em Pessoa):

As ideias do meu mestre Caeiro, expostas nesta conversa com o atabalhoamento intelectual do instinto, e, portanto de um modo forçosamente impreciso e contraditório, foram convertidas, nos Prolegómenos, num sistema coerente e lógico.⁵⁴⁴

⁵⁴¹Pessoa *Ibid.* p. 109.

⁵⁴²Esta linha de Alberto Caeiro enquanto mestre iria ser continuada por Eduardo Lourenço, para quem Alberto Caeiro, enquanto mito, é o centro do universo de Pessoa (Lourenço 2003: 181), e posteriormente por outros críticos.

⁵⁴³Pessoa 1990:121.

⁵⁴⁴Campos 1997:65.

4.4.5.5. O instinto dramático

O volume *Marriage and heredity. A view of psychological evolution* de John Ferguson Nisbet tem, apesar do título, a pretensão de servir como um manual das novas ciências sociais ("what history, philosophy, science, and even poetry and fiction have to teach on the subject of marriage").⁵⁴⁵ E o drama é referido pelo autor, neste contexto, como sendo um exemplo mais verosímil do que a historiografia nas "elective affinities" (que, no quadro da teoria da evolução psicológica, se considera a forma de "selecção mental").⁵⁴⁶

The drama is perhaps after all a more faithful reflex of the popular sentiment of a period than the pages of history; for while the historian may interpret events in the light of preconceptions and prejudices of his own, the dramatist is bound to study and to conform to the feelings of an audience of his contemporaries.⁵⁴⁷

No livro de Thomas Child, *Root-principles and Spiritual Things. Including an examination of Haeckel's Riddle* (1905, BpFP 1-22), que Pessoa lê em Junho de 1906,⁵⁴⁸ no qual encontramos *marginalia* considerável, estabelece-se a ligação das teorias evolucionistas, mais propriamente da selecção natural, com a música e a arte, em geral, e referem-se, especificamente, os instintos poético e dramático:

Or, again, what of the instincts of music, of art in general, having no direct connection with life under any form of Selection, but, like religion, lifting the mind above the devises of Selection with its mere utilities and strivings, above the sphere of its commands and of temporary pain, and even moral injury, from its inflictions? Nor is the extinction of the Dramatic and Poetic instinct, in the great teacher of Natural Selection himself, forgettable in this connection as a proof of its power even to kill

⁵⁴⁵Nisbet 1908:v.

⁵⁴⁶*Ibid.* p. x. "In connexion with a theory of psychological evolution, the elective affinities which are a form of mental selection acquire a new and scientific importance" (*Ibid.* p. ix).

⁵⁴⁷*Ibid.* p. viii.

⁵⁴⁸Pizarro 2007:48-49. Para além da tradução para francês do best-seller de Haeckel (esgotou a 1ª tiragem e a 2ª edição tirou 100.000 exemplares num ano), Pessoa possui na sua biblioteca de Thomas Child (BpFP 1-22), volume este que analisa o estudo de Haeckel. A partir da *marginalia* do volume de Child, no qual constam vários comentários, como "marvellous" ou "Bravo!", pode-se constatar o precoce entusiasmo de Pessoa pelas teorias evolucionistas.

instinct, and of the relatively low human level to which a mind imbued with its principles, and given up to its rule, may eventually sink.⁵⁴⁹

Também em *Le drame religieux au moyen age* de Marius Sepet se menciona o conceito de instinto dramático que se diz natural no homem e refere-se como argumento os jogos infantis (relembre-se que em 1935, Pessoa “confessa” a Adolfo Casais Monteiro que a criação de personalidades fictícias remonta à sua infância):⁵⁵⁰

L’instinct dramatique est naturel à l’homme; Il suffit, pour n’en pas douter, de considérer les jeux des enfants.⁵⁵¹

Torna-se, assim, visível que “instinto dramático” era um termo que circulava, na época, não se circunscrevendo, naturalmente, a Pessoa. Também Nietzsche irá ensaiar uma concepção vitalista do drama: “Das Dramatische entsteht aus einem starken Triebe” (o dramático nasce a partir de um forte instinto),⁵⁵² que parece encontrar correspondência no pensamento pessoano:

O mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assinasse Álvaro de Campos quer as assinasse Fernando Pessoa.⁵⁵³

Na sua concepção vitalista do drama e do dramaturgo, Pessoa está muito próximo do conceito nietzschiano de impulso dionisíaco. Também para Nietzsche, o instinto, o impulso, a vontade, é mais fundamental do que o conhecimento. Pessoa leva, contudo, a cabo um aprofundamento do conceito “instinto” na Literatura e, especificamente, no género dramático, que não encontramos no filósofo alemão.

⁵⁴⁹Child 1905:76-77.

⁵⁵⁰“Desde criança tive a tendência para criar em meu torno um mundo fictício, de me cercar de amigos e conhecidos que nunca existiram. (Não sei, bem entendido, se realmente não existiram, ou se sou eu que não existo. Nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos). Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. ” (Pessoa 1999b:341)

⁵⁵¹Sepet 1908:7.

⁵⁵²Nietzsche 1999c:49.

⁵⁵³Pessoa 1999b:254.

4.4.5.6. As ciências psicológicas e o instinto: Shakespeare

Para o instinto psicológico, o exemplo referido por Pessoa é William Shakespeare ("Servir-nos-ha, para esclarecer estas afirmações, o exemplo do emprego por Shakespeare do instinto psychologico"). Pessoa já tinha visto a referência ao instinto de Shakespeare quando se comentava a prestação deste último enquanto dramaturgo. No volume *The lyrical dramas of Aeschylus* de John Stuart Blackie, Pessoa assinala a seguinte passagem que dá conta da questão da tragédia:

For a perfect tragedy, as conceived scientifically by Aristotle, and executed with a grand practical instinct by Shakespeare (...)⁵⁵⁴

É necessário que se diga que Shakespeare, na época de Pessoa, é a personificação do próprio género dramático,⁵⁵⁵ tal como é referido noutro importante volume da BpFP da autoria de Ernest Bovet:

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le drame,⁵⁵⁶

Também para outro autor da biblioteca de Pessoa, Matthew Arnold (1822-1888),⁵⁵⁷ (e para a generalidade dos críticos afectos ao "romantic criticism"), no cânone do género dramático, depois dos autores da Antiguidade clássica (Arnold menciona Ésquilo) surgiria logo Shakespeare.⁵⁵⁸ Para um autor próximo de Matthew Arnold e já aqui referido várias vezes, John

⁵⁵⁴Blackie 1917: 19 (ver imagem Blackie 10).

⁵⁵⁵Sobre Shakespeare enquanto modelo ideal para Pessoa ver "Critical Appraisals: Shakespeare in Pessoa's Canon" in Gray de Castro 2010: 35-40.

⁵⁵⁶Bovet 1911:3 (imagem Bovet 1).

⁵⁵⁷Pessoa prezava muito Arnold enquanto poeta, o que é patente num texto, no qual se pronuncia sobre traduções que se propunha fazer no futuro e no qual integra Arnold no mais alto cânone da lírica inglesa: "As outras traduções, de que lhe falei, deveriam pertencer a uma colecção de pequenos livros, uniformes no formato, no aspecto e no preço, subordinada ao intuito de fazer conhecidos do público português, em selectas resumidas, os principais poetas e prosadores estrangeiros de que ele, por enquanto, pouco mais conhece que os nomes. Para essa colecção, cujo âmbito geral - que vagamente lhe indiquei - naturalmente transcende a possibilidade da minha colaboração exclusiva, eu traduziria, por exemplo, os «principais poemas» de Edgar Poe, de Robert Browning, de Wordsworth, de Coleridge, de Mathew Arnold, de Shelley, de Keats, e, em volumes de conjunto, dos poetas menores da Restauração inglesa (Sedley, Suckling, Lovelace, etc.) e da época vitoriana em seu fim (O'Shaughnessy, Dowson, Lionel Johnson, e outros)." (Carta de 20 de Junho de 1923 a Dr. João de Castro, Pessoa 1999b:13-15).

⁵⁵⁸Arnold 1925: 39-50.

Stuart Blackie (1809-1895), especialista em Cultura clássica e tradutor do Grego antigo, Shakespeare está até muito acima dos autores clássicos:

These observations (...) will sufficiently explain to the modern reader the extreme stiffness and formality which distinguishes the tragic dialogue of the Greeks from that dexterous and various play of verbal interchange which delights us so much in Shakespeare and the other masters of English tragedy. (...) and lead us to look on the dramatic art altogether in the hands of AE., not as an infant Hercules strangling serpents, but as a Titan, like his own Prometheus, chained to a rock, whom only, after many ages, a strong Saxon Shakespeare could unbind.⁵⁵⁹

Já vários investigadores chamaram a atenção para a influência da crítica inglesa da segunda metade do século XIX, o chamado “Romantic criticism”,⁵⁶⁰ na visão que Pessoa tem de Shakespeare.⁵⁶¹ Enquanto leitor assíduo dos críticos novecentistas de Shakespeare, Pessoa mimetiza, naturalmente, muitas das suas posições (a comparação entre Shakespeare e Milton, por exemplo, era prática recorrente na época).⁵⁶²

Uma das críticas apontadas, entretanto, à tradição romântica que sobreviveu até aos anos vinte do século passado⁵⁶³ é o estar centrada na questão das personagens em detrimento da estrutura dramática,⁵⁶⁴ o que se espelha igualmente nas opiniões de Pessoa:

Shakespeare – patentemente um precipitado e um impaciente – é naturalmente falho de qualidades de complexidade construtiva.⁵⁶⁵

⁵⁵⁹Blackie 1917:26-27 (ver imagem Blackie 14).

⁵⁶⁰Alexandrino E. Severino: “Fernando Pessoa e William Shakespeare: um estudo comparativo de Heteronímia” (1990), Yara F. Vieira/ Brian F. Head: “35 Sonnets: uma leitura de Shakespeare” (1990), Mariana Gray de Castro: *Fernando Pessoa’s Shakespeare. A thesis submitted to King’s College London for the Degree of Doctor of Philosophy, Department of Portuguese and Brazilian Studies* (2010).

⁵⁶¹Uma das questões que mais interessava Pessoa em Shakespeare era a da autoria (sobre a controversa questão da autoria ver capítulo “Shakespeare’s invisibility” in Gray de Castro, *Fernando Pessoa’s Shakespeare*). Pessoa não se interessava, contudo, unicamente pelo caso de Shakespeare. No volume *Plato and Aristotle* de James Alexander Kerr Thomson (1928, BpFP 1-153) encontram-se sublinhadas as passagens sobre o exemplo de Platão, que não terá escrito qualquer obra, e em *La question d’Homère. Les poèmes homériques, l’archéologie et la poésie populaire* de A. Van Gennep (1909, BpFP 8-213) a questão homérica é referida de um modo semelhante à de Shakespeare: Homero não seria um único autor.

⁵⁶²Numa carta de 1916 dirigida a um editor britânico, escreve: “Personally, I confess that I tend ever more and more to put Milton above Shakespeare as a poet.” (Pessoa 1999^a:235).

⁵⁶³Harold Bloom não se inclui aqui, pois, em *Shakespeare and the Invention of the Human* (1998), parece assumir acriticamente as posições do *Romantic criticism* (sem contudo as explicitar), ressuscitando uma leitura romântica de Shakespeare nos nossos dias e ignorando todo o trabalho efectuado pela aproximação crítica ao tema feita pelo *New Historicism* (Gray de Castro 2010:42).

⁵⁶⁴Ver Severino 1990, Yara F. Vieira/ Brian F. Head 1990 e Gray de Castro 2010.

Edward Capell, em 1768, fora o primeiro a descrever Shakespeare como um "*Proteus*, who could put on any shape that either serv'd his interest or suited his inclination."⁵⁶⁶ Seis anos mais tarde, William Richardson, no seu estudo pioneiro do novo método que viria a ser denominado de "character criticism" (crítica de personagens) em Inglaterra, refere-se já a Shakespeare como "the Proteus of the drama; he changes himself into every character, and enters easily into the condition of human nature."⁵⁶⁷ A imagem de Shakespeare enquanto Proteu, capaz de sair da própria pele para animar as variadas personalidades que criava, foi entusiasticamente apropriada pelos leitores românticos de Shakespeare, que desviaram a atenção crítica de outros aspectos da sua obra para as personagens dramáticas.⁵⁶⁸

Samuel Taylor Coleridge, que delineou conjuntamente com William Hazlitt (1778-1830) os contornos definitivos do "romantic criticism", refere no seu ensaio "Recapitulation, and Summary of the Characteristics of Shakspeare's Dramas" (que também consta do acervo de Pessoa):

Independence of the dramatic interest on the plot. The interest in the plot is always in fact on account of the characters, not *vice versa*, as in almost all other writers; the plot is a mere canvass and no more.⁵⁶⁹

Hazlitt, um dos maiores críticos e ensaístas de língua inglesa do século XIX (e que figura igualmente na BpFP),⁵⁷⁰ profere, em 1814, os seus famosos comentários sobre Shakespeare,⁵⁷¹ nos quais exprime a sua admiração pela despersonalização do autor:

He seemed scarcely to have an individual existence of his own, but to borrow that of others at will, and to pass successively through "every variety of untried being," – to be now Hamlet, now Othello, now Lear, now Falstaff, now Ariel.⁵⁷²

⁵⁶⁵Pessoa 1999b:85. Num trecho do *Livro do Desassossego* é ainda mais crítico, descrevendo-o como um "dramaturgo atabalhoado" (Pessoa 2001: 61, Trecho 24).

⁵⁶⁶Cit. in Gray de Castro 2010:43.

⁵⁶⁷*Philosophical Analysis and Illustration of Some of Shakespeare's Remarkable Characters* de William Richardson cit. in *ibid.* p.14.

⁵⁶⁸"The Emergence of Character Criticism 1774-1800", *Shakespeare Survey*, vol. XXXIV: *Characterization in Shakespeare* de Brian Vickers cit. in *ibid.* p.43.

⁵⁶⁹Coleridge 1836:54.

⁵⁷⁰Deste autor encontra-se no acervo privado de Pessoa *Hazlitt's Essays. A Selection*.

⁵⁷¹É sabido terem sido de considerável importância para outros autores, tal como por exemplo para Keats (Natarajan/ Paulin/ Wu 2005:121).

É nesta linha que Pessoa também apresenta os seus heterónimos, levando a que alguns dos seus exegetas, tal como Teresa Rita Lopes - que enfatiza a linha do 'poeta dramático', afirmem que para Pessoa, o essencial na criação dramática não é a invenção de um enredo mas sim a criação de personagens com vida autónoma.⁵⁷³

A abordagem ao drama centrado nas personagens, própria do *Romanticism*, sofreu a sua primeira modificação significativa em finais do século XIX.⁵⁷⁴ Através do trabalho do crítico literário inglês Andrew Cecil Bradley (1851-1935) é aberto terreno para uma leitura mais psicologizada da pessoa dramática (*character-centred*). Em *Shakespearean Tragedy* (1904),⁵⁷⁵ as posições de Bradley partem da teoria da tragédia tal como é proposta por Hegel,⁵⁷⁶ na qual os interesses universais são substituídos pelos das pessoas dramáticas. Bradley faz notar que, apesar da acção ser naturalmente central na tragédia, nas que considera ser as melhores peças shakespearianas, a acção passa essencialmente pela expressão da personagem⁵⁷⁷ (aqui, o herói trágico ganha também terreno).

Embora não seja seguro afirmar que Pessoa tenha lido directamente Bradley, a imagem de Shakespeare em Pessoa releva de uma tendência dominante da época. Prova disso são os volumes de outros autores, subsidiários destas posições, na sua biblioteca pessoal. Um destes autores é John Mackinnon Robertson (1856-1933), cujos escritos estão em consonância com a tradição da crítica romântica. Nos anos 30 do século XX, Robertson ainda afirma em *The Genuine in Shakespeare* que o génio de Shakespeare reside exclusivamente nas suas personagens dramáticas. Neste volume, Pessoa anota "ex" (de "excellent") na margem da seguinte passagem:

Great genius for dramatic poetry, then, consists not in plot-making or plot-constructing; and the gift for these yields in the main immemorable work. The required genius consists, fundamentally, in the power to conceive or create what we feel to be living personalities; to enter into any kind of soul in any dramatic situation; to make us feel

⁵⁷²In "On Posthumous Fame: whether Shakespeare was influenced by a love of it?" (Hazlitt 1869:25, publicado originalmente em *The Examiner* de 22 de Maio de 1814).

⁵⁷³Lopes 1985:109.

⁵⁷⁴Shepherd/Wallis 2004: 25.

⁵⁷⁵Este livro foi uma espécie de "guide" para várias gerações de estudantes de Literatura inglesa. Apesar das críticas à sua exegese shakespeariana por considerar as personagens shakespearianas pessoas reais (em meados do século XX a sua abordagem já estaria desacreditada), esta terá sido, com mais de 12 edições, a obra mais famosa sobre Shakespeare.

⁵⁷⁶Para Bradley a teoria do drama hegeliana foi a mais importante desde Aristóteles.

⁵⁷⁷Bradley cit. in Shepherd/Wallis 2004:27.

that in each we are listening to a real voice, even in verse, which actual people do speak.⁵⁷⁸

Para referir só mais um exemplo, no volume de John Masefield sobre Shakespeare,⁵⁷⁹ Pessoa assinala a passagem que refere que "quando o enredo impede a vitalidade do pensamento do dramaturgo, falecem os caracteres" e ainda "o génio manifesta-se não na construção do enredo, mas sim na criação de personagens inesquecíveis; na habilidade de penetrar qualquer tipo de alma em qualquer situação dramática."⁵⁸⁰

Num texto, no qual conclui que Shakespeare foi "o maior intuitivo da alma humana" (lembremo-nos que para Pessoa intuição e instinto são termos sinónimos) Pessoa refere que:

As virtudes supremas de Shakespeare são o poder de impersonalização,⁵⁸¹ de se consubstanciar com a alma de qualquer personagem que inventasse ou adaptasse e a animar com uma vida íntima completa, sendo por isso mesmo que exprimia com igual relevo todos os modos de ver e de sentir, e com igual alma vivia os diversos tipos psíquicos.⁵⁸²

Numa carta, na qual refere a sua falta de habilidade como dramaturgo, Pessoa louva Shakespeare por viver “os diversos tipos psíquicos”:

Não é Shakespeare, talvez, o maior poeta de todos os tempos, pois me não parece possível antepor alguém a Homero; mas é o maior *expressor* que houve no mundo, o mais insincero de quantos poetas tem havido, sendo por isso mesmo que exprimia com igual relevo todos os modos de ver e de sentir, e com igual alma vivia os diversos tipos psíquicos – verdades gerais *humanas* em cuja expressão se empenhou.

⁵⁷⁸Robertson 1930:30.

⁵⁷⁹BpFP 8-346.

⁵⁸⁰Cit. in Severino 1990:17.

⁵⁸¹Impersonalização ou despersonalização, como apresenta no texto conhecido como "Os graus de poesia lírica": "O quarto grau da poesia lírica é aquele [...] em que o poeta [...] entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente. Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu." (Pessoa 1994: 68).

⁵⁸²BNP E3/76A-36.

Para mim, pois, a arte é essencialmente dramática, e o maior artista será aquele que, na arte que professa – porque em todas as artes, condicionado isto pela “matéria” delas, se podem fazer dramas, isto é, sentir dramaticamente – mais intensa – profusa e complexamente viver tudo quanto não é ele, isto é, que mais intensa, profusa – e complexamente exprimir tudo quanto em verdade não sente, ou, em outras palavras, sente apenas para exprimir.⁵⁸³

No final da oitava parte do ensaio "O drama, como todo objectivo" percebemos porque é que a universalidade⁵⁸⁴ que requer do dramaturgo o “instinto psicológico” “[coincide] com aquelles characteristics que dissemos indicarem a essencia do drama, e que serviam de denotar se o author era dramaturgo de instincto, ou se o era de intelligencia.”:

Servir-nos-ha, para esclarecer estas affirmações, o exemplo do emprego por Shakespeare do instincto psychologico. Confessam os psychiatras, que na materia são os competentes, que a pessoa do rei Lear representa um desenho perfeito de um caso de demencia senil; nós, simplesmente homens, não ha mister que sejamos dementes senis para sentir, no seu conjuncto como a cada passo, a verdade humana d’aquella pessoa. Sendo, pois, tão rigorosamente dada como particular, que pode ser assumpto de um diagnostico, mas, ao mesmo tempo, tão rigorosamente dada como geral, que qualquer de nós escusa de saber isso para a sentir, a pessoa de Lear denota o emprego da idéa geral de universalidade pelo instincto psychologico de Shakespeare. No mesmo author se encontra, no dizer das mesmas authoridades, um bom numero de casos analogos, como o da hysteroneurasthenia de Hamlet e o da hysterо-epilepsia de Lady Macbeth.

A radicalidade de Pessoa passa não só por afirmar que Shakespeare “vivia os diversos tipos psíquicos” como por até encontrar, para as personagens shakespeareanas, sintomas de enfermidades psiquiátricas próprias do *fin-de-siècle*.⁵⁸⁵ No final do capítulo nono do mesmo ensaio, Pessoa explicita melhor a ideia da relação entre o “instinto psicológico” e as "idéas geraes que orientam a psychologia":

⁵⁸³Pessoa 1999b:85.

⁵⁸⁴Relativamente à universalidade de Shakespeare ver Gilfillan 1909:188.

⁵⁸⁵Relativamente aos sintomas de enfermidades psiquiátricas de *fin-de-siècle* que Pessoa encontra para as personagens shakespeareanas ver Grey de Castro 2010:106.

O talento de um dramaturgo estará manifestado no numero d'essas idéas, de que cada um dos seus instinctos se tenha servido. Quando se dê um caso como o de Shakespeare, cujo instincto psychologico se serviu de idéas psychiatricas que a sua epocha lhe não podia ministrar, diremos que se tracta de um dramaturgo, não já de talento, porém de genio; mas um dramaturgo de genio, como se serve, pela adivinhação do instincto, de idéas geraes que a cultura não descobriu ainda, e que para ella, portanto, tanto podem ser idéas certas por descobrir, como desvios do recto caminho, não pode nunca ser avaliado pelos seus contemporaneos, a não ser por um ou outro cujo instincto coincida em alcance com o d'elle.

No final do ensaio "Toda a obra dramatica", Pessoa explicita ainda a importância da ciência e o "conhecimento intellectual da cultura scientifica" mas, mais importante do que isto, será o seguir-se "um instincto que, com a segurança de todos os instinctos, se ajustou inconscientemente a esse criterio necessário".

Não creio que Vitoriano Braga fosse guiado, ao adequar-se a estas impulsões da sciencia, por um esforço consciente, ou, mesmo, por um conhecimento intellectual da cultura scientifica. Nem, que o fosse, isso lhe serviria, poisque a obra artistica deriva de origens mais subtis que a compreensão e o raciocinio; tanto que Ibsen, que quiz fazer drama psychiatrico, não conseguiu, nem sequer de longe, crear personagens tão inteiramente verdadeiras, perante a propria psychiatria, como Shakespeare, cuja epocha não tinha a sciencia, mas cujo espirito tinha a intuição. Com effeito, a sciencia moderna pasma da perfeição syntomatologica com que são delineadas, vivas e concretas, com os traços phisicos como os psychicos, a hystero-neurasthenia de Hamlet, a demencia senil de Lear, a hystero-epilepsia de Lady Macbeth.

Não importa, pois, que eu não creia que Vitoriano Braga se guiasse conscientemente por o criterio científico, que expus. Importa, sim, que elle seguisse um instincto que, com a segurança de todos os instinctos, se ajustou inconscientemente a esse criterio necessário.

Essencial é, assim, que o drama corresponda "às exigencias com que a cultura moderna impõe a acção dramatica" ou seja, às "indicações da sciencia psychologica":

Sim, o que importa é que, sendo tais as indicações da sciencia psychologica, elle, seja de que modo ou porque razão, as tenha deveras seguido.

E, com effeito, o drama “Octávio” corresponde, passo a passo, e nos detalhes como no conjuncto, ás exigencias com que a cultura moderna impõe a acção dramatica.

4.5. Análise de "Toda a obra dramatica no seu conjuncto organico"

No ensaio "Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico" (que parece ser uma versão anterior a ambos os ensaios "O drama, como todo objectivo" e "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico do drama “Octavio”, de que é auctor Victoriano Braga"), Pessoa é mais explícito relativamente ao critério que o dramaturgo deverá seguir para que os “fenómenos culturais” que produz se distingam dos das “épocas anteriores”.

4.5.1. Ciência, ciências psicológicas e o drama

Tal como já aqui foi referido, a jovem “ciência psicológica” interessa particularmente a Pessoa que acompanha com atenção o desenvolvimento deste ramo do saber. A complexidade das questões na “ordem do dia” desta disciplina, leva-o até a afirmar que as “ideias gerais” que regem a crítica dramática e a estética seriam de “ordem mais simples” do que as da Psicologia:

Quaes são, porém, as idéas geraes que orientam a cultura da nossa epocha na psychologia, na critica dramatica, na esthetica? Vamos vel-o, e como são em numero menor, e de ordem mais simples, as que dizem respeito ás duas últimas disciplinas, começaremos por estas, deixando as que se referem á psychologia para serem tractadas em último logar.

Neste seguimento de ideias, serão as “normas práticas da cultura”, nomeadamente o estudo do “psychismo individual” (por outras palavras, a auto-análise), o ideal moderno a perseguir pelo dramaturgo:

Se quizermos estudar – em contraposição, sobretudo, ao ideal antigo – o criterio de perfeição a que o dramaturgo hoje pretende, ou deve pretender conformar-se, temos que procurar, a sua causa na operação dos phenomenos culturaes que, num campo como este, fundamentalmente distinguem a nossa epocha das epochas anteriores; o seu effeito atravez das duas qualidades do espirito, que vimos serem causaes na criação dramatica. (Concretizando melhor: temos que ver, primeiro, quaes são as normas practicas da cultura que cumpre que commandem o espirito do dramaturgo d'este tempo (...))

E explicita ainda as razões da centralidade da cultura científica:⁵⁸⁶

Os phenomenos culturaes, de que se tracta, e que distinguem a nossa epocha de outras, são, primeiro, e no campo da cultura geral, a extensão, compulsão e intensidade da cultura scientifica (...)⁵⁸⁷

Neste campo do instincto da acção dramatica não produziu a cultura moderna outros resultados, quanto ao ideal que o dramaturgo de hoje procura conseguir; é no campo da intuição psychologica, no conceito do psychismo individual, que a cultura scientifica produziu, na mente do dramaturgo, porque na de toda a gente culta, resultados novos e notaveis.⁵⁸⁸

Pessoa apresenta, assim, cinco conceitos embuídos do espírito científico que considera determinantes para a “interpretação psicológica” e refere a sua proveniência:

Cinco conceitos predominantes, de origem scientifica todos, formam hoje parte determinante e insensivel da cultura geral, no que diz respeito á interpretação psychologica. Um d'esses conceitos vem da biologia; trez são dados pela sciencia

⁵⁸⁶A passagem integral diz respeito à „cultura científica”, à “cultura artística” e à “cultura teatral”: "Os phenomenos culturaes, de que se tracta, e que distinguem a nossa epocha de outras, são, primeiro, e no campo da cultura geral, a extensão, compulsão e intensidade da cultura scientifica; segundo, e no campo restricto da cultura artistica, e desde o romantismo, a tendencia para substituir os processos suggestivos aos definidores na realização da obra; terceiro, e no campo ainda mais restricto da cultura theatral, os aperfeiçoamentos especiaes do instincto scenico e da arte de representar."

⁵⁸⁷[BNP E3/18-63]

⁵⁸⁸[BNP E3/18-65]

psychologica, o quinto é insinuado, mais do que dado, pela sciencia, poisque nasce, não d'ella, mas da philosophia scientifica.

Pessoa faz, em primeiro lugar, a ponte entre a Biologia e a Psicologia e tece considerações relativamente à relação intrínseca entre as duas:

O primeiro conceito, disse, vem da biologia; da sciencia do corpo, em que é fundamental, passa por extensão directa para a sciencia do espirito, poisque essas duas sciencias são, afinal, ambas sciencias da vida. É o conceito de que o homem, psychica- como physicamente, é, como qualquer outro animal, producto determinado da hereditariedade e do meio. Não interessa, para o caso presente, analisar e esmiuçar o conteúdo d'este conceito; apontar, por exemplo, como no proprio conceito de hereditariedade se inclui o seu opposto e complementar, o de variação. No seu alcance geral e absoluto, tal conceito é uma conclusão assente da sciencia positiva.

Nas afirmações de Pessoa é de apontar que, tal como já assinalámos aqui, os conceitos de subconsciente e de inconsciente não se encontram acoplados às teorias freudianas (que resume mais à frente a partir do “fenómeno sexual”) e que no seu interesse pelas investigações da neuropsicologia da altura, Pessoa antecipa certas vertentes da neuropsicologia relacionadas com o estudo das emoções. Tais posições, são, naturalmente, subsidiárias, de leituras efectuadas, tal como por exemplo, o ensaio introdutório de E. Peillaube, professor de Psicologia no Instituto católico de Paris e director da revista *Revue de Philosophie*, aos volumes *Les bases anatomo-physiologiques de la psychologie. Le système nerveux et les organes des sens* de Ernest Baltus, que se pronuncia relativamente à classificação das sensações nos “acontecimentos da vida interior”, nomeadamente do sistema nervoso,⁵⁸⁹ como já tivemos oportunidade de analisar no início deste capítulo. Ou *Science et religion dans la philosophie contemporaine* de Émile Boutroux (1911),⁵⁹⁰ que se afasta da tradicional dualidade inteligência/ instinto e coloca a ênfase no coração (esta passagem foi assinalada por Pessoa no volume):

⁵⁸⁹Baltus 1903 A:6 (imagem Baltus 1).

⁵⁹⁰Deste volume, que dá igualmente grande relevo à Biologia (Boutroux 1911:43 e seguintes), e que foi datado por Pessoa de "13-VI-1912", parecem ter havido, pelo menos, três leituras, dado encontrarmos 3 tipos de tinta (preta e lápis de carvão e lápis azul). Pessoa parece desenvolver, a partir de algumas vozes heterónimas, um certo posicionamento crítico em relação a este criador de “sistemas filosóficos” mas, por outro lado, coloca-o no mesmo plano que Eucken ou Bergson: “Passai à esquerda do meu Desdém virado à direita, criadores de «sistemas

Les plus savantes combinaisons intellectuelles ne peuvent qu'organiser l'égoïsme et l'isolement. D'une manière générale, l'intelligence ne fait qu'ordonner, systématiser: elle n'engendre pas. Ce qui crée, c'est le coeur. (...)

Et le coeur ne saurait se confondre avec l'instinct, avec la nature, avec le fait pur et simple.

Na esteira de outros autores que defendiam que a arte literária seria uma arte psicológica, também Pessoa, no final deste ensaio, refere a inevitabilidade da orientação psicológica na Literatura,⁵⁹¹ dada a sua sua infiltração na “substância da cultura geral”:

A que attribuir, senão a elles [aquelles cinco conceitos], tantos estudos da hereditariedade, tantos estudos de "meios sociaes", e da influencia d'elles sobre os homens, na novella e no drama da nossa epocha? A que attribuir uma tão profusa e tão especial attenção aos desvios sexuaes e aos conflictos provenientes d'esses desvios? A que attribuir uma tão larga copia de preocupações psychiatricas na arte psychologica do nosso tempo? Se quizesse citar exemplos, alargaria indevidamente este estudo, que já devera ser mais breve. Quem ler estas considerações, faça, porém, com suas proprias leituras a demonstração demorada. Verá que quasi todas as correntes e contracorrentes da arte psychologica moderna são a revelação de que estes conceitos da sciencia, entrados já na substancia da cultura geral, e infiltrando-se por isso subtilmente nas mais reconditas inconsciencias do pensamento, constituem já suggestões artisticas.

Relativamente aos conceitos psicológicos propriamente ditos, refere:

Dos trez conceitos seguintes – os que a psicologia traz – o primeiro é directamente psychologico. Deriva d'aquella aquisição definitiva e fundamental da sciencia do espirito, pela qual ella se contrapõe radicalmente á antiga philosophia da alma. Em

filosóficos», Boutroux, Bergsons, Euckens, hospitais para religiosos incuráveis, pragmatistas do jornalismo metafísico, lazzaroni da construção meditada!" Campos 1981: 7. Ver ainda " Aqueles que, como o sr. Boutroux, abrem uma opposição entre a cultura alemã e a cultura greco-romana", texto que foi atribuído a António Mora por Teresa Rita Lopes (Pessoa 1993: 272-275).

⁵⁹¹No volume *Dixneuvième siècle. Études littéraires* de Émile Faguet encontramos assinalado com "N": "La raison est que le poète peint des âmes et non plus des corps, (...) La moralité et la sensibilité rentrent dans l'esthétique littéraire, parce que l'art littéraire est un art psychologique" (Faguet 1887: 167, imagem Faguet 1).

poucas palavras elle se define por extenso: "O homem é um animal irracional". Com effeito, contra a pseudo-psychologia tradicional, christã como não-christã, para quem a alma humana era simplice, a razão a faculdade, não só distinctiva, como também dirigente, do homem, e a consciencia o phenomeno definidor dos factos psychicos, a sciencia psychologica constata que a alma humana, somma de instinctos e impulsos herdados e de habitos adquiridos e insensíveis, é um composto heterogeneo; que a emoção, e não a razão, conduz o homem como os animaes, sendo apenas maior mas não mais activa naquelle do que nestes; que a esphera do inconsciente, ou subconsciente, é enorme e activa, e pequena e quase estática a esphera da consciencia. Esta tripla conclusão é uma só: o homem é uma somma heterogenea de solicitações inconscientes, a que uma consciencia e uma razão, aquisições recentes da animalidade, presidem como um rei constitucional, que reina mas não governa. A acção humana é irracionalizavel, contradictoria, absurda. Quanto tenha coherencia, é a coherencia do temperamento, não do raciocinio. A razão allumia um caminho que não determina. A vontade está sempre sob suggestão post-hypnotica. A mais lucida e simples das nossas escolhas é innumera e obscura nas suas origens.

As teorias psicoanalíticas são posicionadas por Pessoa na Psiquiatria e ancoradas no campo da Biologia. Apesar de questionar a “origem sexual” das psicoses, concorda com os freudianos no que concerne ao peso da sexualidade nos “factos psíquicos”:

A este conceito fundamental da sciencia psychologica, uma parte especial d’essa sciencia, a psychiatria, accrescenta dois conceitos. O primeiro - deduzivel, aliás, da biologia, mas que os psychiatras constatarem independentemente - é o da importancia suprema do phenomeno sexual na vida do espirito. A psychiatria constata, com effeito, que a desaggregação psychica é quasi sempre acompanhada pelo desvio sexual. Quasi sempre? A mais recente das theorias psychiatricas diz que sempre. Freud e os seus discipulos, atravez da "psycho-analyse", affirmam a origem sexual de todas as psychoses. Justa ou não esta doutrina extrema, o certo é que a sexualidade domina os factos psychicos tanto, se não mais, que os phisicos; e que a sua importancia notavelmente se vê quando se analyzam as manifestações mentais de um louco ou de um degenerado.

O segundo conceito affecto à psiquiatria diz respeito a um tema que tanto interessou Pessoa e os seus contemporâneos: a relação entre doença e criatividade e mais especificamente, entre loucura e superioridade de espírito:

O segundo conceito, que a cultura psychologica geral deve á psychiatria, é o de que a superioridade psychica notavel é acompanhada por um desvio psychico, que todo o superior é um doente, ou, em termos mais flagrantos, que o supernormal é, por ser isso mesmo, anormal. Este conceito teve interpretações extremas e absurdas, como em Lombroso; mas ninguem hoje duvida de que seja, na sua substancia, uma verdade; de que a variação extrema não involva desadaptação.

No último conceito que refere, o da "philosophia scientifica", Pessoa faz notar a falta de bases científicas para esta “aplicação psicológica” em conceitos que ele próprio designa de “deterministas”. Nesta altura, a temática já era polémica, mas Pessoa insiste em conceitos como “temperamento” ou “character” do artista que conjuga com um substrato, que mais do que determinista, dir-se-á trágico da arte:

Finalmente, a philosophia da sciencia, e não já a sciencia propriamente, trouxe para a cultura geral um conceito importante, que é o último dos que serão aqui citados. É o conceito determinista, que, na applicação psychologica, se resume na these de que todo o acto humano é o producto determinado do temperamento e do impulso, ou estimulo, externo. Assim, e á luz d’este criterio, todo o acto humano é o cruzamento inevitavel de duas linhas inevitaveis – o character determinado do individuo, e o curso determinado dos phenomenos externos. Este conceito pode ser verdadeiro, pode ser falso; mas a verdade é que elle é uma conclusão tão inevitavel da somma das acquisições scientificas, é uma necessidade tão inilludível da nossa mentalidade culta, que ninguem o contestaria se o dogma religioso, ou preconceito pragmatico do livre-arbitrio, se não sentisse por elle desapossado. O que se não pode negar é que o conceito determinista influe subtilmente em espiritos que repudiariam a fé expressa nelle; que é um dogma essencial da mentalidade de hoje; que por elle regressou ao espirito humano o antigo conceito, tão profundamente dramatico, da Fatalidade.

4.5.2. O "limite da preocupação científica na arte": Nikolai Evreinov

Colmatando o ensaio sobre *Octávio* de Vitoriano Braga, Pessoa refere que este drama "corresponde, passo a passo, e nos detalhes como no conjunto, às exigências com que a cultura moderna impõe a acção dramática". Também a crítica deverá, segundo Pessoa, aspirar a critérios de cientificidade:

Esta investigação vamos fazer, e, em um e outro caso, quando feita na generalidade, daremos a sua aplicação especial ao caso da arte dramática. Senhores, por fim, dos princípios que d'ella resultem, poderemos obviar um pouco a que o defeito virtual da crítica – que é o ser naturalmente subjectiva – nos desvie de um critério, quanto possível, objectivo e científico.

Num texto de 1926, já referido aqui, intitulado "A evolução do comércio", Pessoa discorre sobre o que entende por "cultura" (para o nosso autor, o comércio é um fenómeno paralelo à cultura),⁵⁹² e lamenta que "o espírito da ciência e da engenharia ainda não [tenha chegado] (...) à arte e à literatura."⁵⁹³

⁵⁹² "Acresce, ainda, que o comércio é uma distribuição, centrífuga ou centrípeta, da produção material, ou indústria; e a cultura é uma distribuição, centrífuga ou centrípeta, da produção mental, ou arte. Os fenómenos são, pois, rigorosamente paralelos. E, assim como nos países de grande produção artística a curiosidade pela arte alheia se desenvolve, pois que a criação artística própria não pode exercer-se sem interesse pela arte, e portanto também pela arte dos outros, assim também num país de grande produção industrial a necessidade de produtos, alheios - que o próprio país não pode, ou não pode convenientemente, produzir - nasce do estímulo às necessidades internas que essa grande produção criou, depois de ter tido nelas origem.

Mas entre os dois fenómenos - comércio e cultura - há, também, uma relação de causa-e-efeito. A cultura, ao aperfeiçoar-se, tende para a universalidade, isto é, para não excluir da sua curiosidade elemento algum estranho. Quanto mais fácil for o contacto com elementos estranhos tanto mais essa curiosidade se animará, e a cultura permanecerá viva. Ora como o fenómeno material precede sempre o fenómeno mental, o meio mais seguro de se formarem contactos mentais é terem-se formado contactos materiais; e como a cultura exige necessariamente um contacto demorado e pacífico, o contacto material, que a estimule, terá que ser demorado e pacífico - e é isto mesmo que, em contraposição à guerra, distingue a actividade social chamada comércio. (...)

Mas esta demonstração visa, também, a estabelecer - para o que vamos expor do que nos parece terem sido, adentro da civilização europeia, os estádios da evolução do comércio - uma espécie de contraprova constante. Se comércio e cultura são actividades sociais necessariamente análogas e paralelas, deve haver uma analogia e um paralelismo entre os estádios da evolução comercial e os da evolução cultural. Determinado, pois, um estádio da evolução do comércio, será fácil verificar se está bem determinado, verificando-se se lhe corresponde um estádio paralelo de cultura." (Pessoa 1986:133-134).

⁵⁹³ "O desenvolvimento desmedido da ciência operou evidentemente no mesmo sentido - directamente, penetrando todos do espírito científico, mas do espírito científico de precisão e, sobretudo, especialização, pois as ciências, à medida que se desenvolvem, aproximam-se de um estado matemático e, ao mesmo tempo, se especializam acentuadamente; e, indirectamente, através da indústria, agora inteiramente penetrada da ciência, como se vê na proeminência enorme, e crescente, da engenharia, hoje cheia de ramificações.

(...) O certo é que hoje, e mormente nos países mais avançados materialmente, se vai tornando cada vez mais difícil o exercício profícuo e duradouro do comércio a quem não o exerça como se fosse uma indústria, com estudo, "ciência"

Aos olhos de hoje, a aspiração pessoal de unir literatura e ciência poder-nos-á parecer algo abstruso. No entanto, tal como aqui já foi referido, o tempo de Pessoa caracteriza-se por uma grande permeabilidade de saberes e vários são os seus contemporâneos, que ao moverem-se em várias áreas, trazem para a Literatura, e em particular para o drama, esta mais-valia que se traduzirá em várias inovações no campo dramático. Um destes exemplos é Nikolai Evreinov, figura incontornável na cena do teatro de vanguarda russo e que ganha fama internacional por volta dos anos 20 do século XX, enquanto dramaturgo, encenador e teórico do género dramático.

Os productos culturais dos “modernos”, nomeadamente dos mais ligados às vanguardas, passava nesta altura, impreterivelmente pela Rússia. Apesar da Rússia ficar no outro extremo da Europa e levá-lo a afirmar, em 1931, numa carta a Gaspar Simões que “quanto ao Tolstoi, basta ser russo para eu ter dificuldade em dar com ele”,⁵⁹⁴ Pessoa possuía vários volumes na sua biblioteca privada sobre este país,⁵⁹⁵ pronunciando-se amiúde sobre a situação socio-política e estabelecendo paralelos entre a Rússia e Portugal.⁵⁹⁶ Um destes paralelos diria respeito às vanguardas dramáticas, como se pode ver pelo interesse de Pessoa por Evreinov.

Uma das obras de Evreinov que conheceu maior divulgação na época foi *O Teatro da Alma* (e cuja tradução inglesa faz parte da BpFP) que o autor define enquanto obra genuinamente científica. Neste monodrama num único acto, a primeira personagem a entrar em cena é o professor que relata como o autor da peça lhe teria apresentado o manuscrito e que, apesar do título da peça não lhe inspirar muita confiança,⁵⁹⁷ o seu conteúdo estaria em conformidade com os últimos desenvolvimentos da psicofisiologia: “I was all the more agreeably surprised to gather from this first reading that “The Theater of the Soul” is a genuinely scientific work, in every respect abreast with the latest developments in psychophysiology. As you know, the researches of Wundt, Freud, Theophile Ribot and others have proved in the most conclusive way that the human soul is not indivisible, but on the contrary is composed of several selves, the natures of which are different.”⁵⁹⁸ A proximidade da afirmação de que os últimos estudos comprovavam

e sistematização completa. Nesses mesmos países a especialização vai crescendo; é corrente nos Estados Unidos da América as indústrias afastarem de si por completo toda a actividade comercial, delegando em distribuidores domésticos e de exportação a venda dos artigos que fabricam. Em tudo isto se vê o espírito que anima, no comércio, a nossa época. Não sabemos se isto é progresso - porque, em verdade, não se sabe ao certo o que é que constitui o progresso -, mas é fora de dúvida que é muito mais profícuo, muito mais interessante e, até, muito mais simples o comércio quando é exercido desta maneira.” (*Ibid.* 140-141).

⁵⁹⁴ Pessoa 1999b: 247

⁵⁹⁵ *A democracia russa: súmula do estatuto político da R. S. F. D. S. (República socialista federativa dos “soviets”) com uma nota por Espártaco*, s.n. (s.d., BpFP CDU 32); Ivan Strannik, *La Pensée Russe Contemporaine* (1903, BpFP 8-299, volume rubricado com “Fernando Pessoa, 30.12.1913”); Janko Lavrin, *Russian Literature* (1927, BpFP 8-303).

⁵⁹⁶ No volume *La Pensée Russe Contemporaine* foi sublinhada a frase “La Russie est un pays de fécondité qui avorte. Dans le peuple, qui cependant est riche en dons naturels, l’inertie intellectuelle et morale n’est pas encore ébranlée.” (Strannik 1903:61, imagem Strannik 1), ao lado da qual Pessoa aponta: “Comp. [comparação] com Portugal”.

⁵⁹⁷ Evreinov 1915:13.

⁵⁹⁸ *Ibid.* p. 14.

conclusivamente que a alma humana não seria indivisível, sendo, sim, composta por vários “eus”, cujas naturezas difeririam⁵⁹⁹ com o “fenómeno” heteronímico e o relevo que Evreinov dá a estas teses, tanto na sua produção teórica como dramática, não deviam ter passado despercebidas a Pessoa.

Apesar da crítica de radicalidade, Pessoa tece vários elogios a *O Teatro da Alma* que mantém na sua biblioteca pessoal. Evreinov significaria para Pessoa o limite da radicalidade nas posições entre Ciência e Literatura:

O limite da preocupação científica na arte – mas neste caso já inadmissível, e consciente e voluntário demais – é o espantoso acto "O Theatro da Alma", de Evreinoff, em que a scena é “o interior da alma humana” e as personagens, designadas por A¹, A² e A³, etc., são as varias sub-individualidades componentes d’esse pseudo-simplex a que se chama o espirito. Mas neste caso o author fez intelligencia de mais e arte de menos na obra, que fica pertencendo, como a maioria das innovações litterarias e artisticas modernas, não á arte mas ás curiosidades da intelligencia, como os anagrammas, os desenhos de um só traço e os poemas univocalicos.

Na concepção de Evreinov, o teatro é o ponto de intercepção de um diálogo interdisciplinar. Semelhantemente a Pessoa, e numa atmosfera de inovação teatral, a partir da ideia de uma relação entre o instinto e o drama, o autor russo busca uma nova linguagem crítica para o teatro moderno. A “teatralidade” seria um instinto e o verdadeiro propulsor do desenvolvimento cultural do homem (o teatro enquanto modelo para a compreensão do próprio sistema “cultura”).⁶⁰⁰No seu registo mais radical, Evreinov insiste que o teatro seria um instinto biológico, tornando-nos a todos actores obsessivos. E em 1924, publica *Teatr u zivotnych: smysle teatrat'nosti s biologiceskoj tocki zrenija* [O teatro nos animais. Sobre o sentido da teatralidade a partir da perspectiva da Biologia].

As razões para Evreinov cedo ter caído no esquecimento passam pela maioria do seu trabalho ter sido escrito em russo (e daí a reduzida ressonância). Mas também passa por, tal como Pessoa, ser um homem literalmente de vanguarda, que está muito à frente do seu tempo e que dá o

⁵⁹⁹“Thus if M represents I myself (*He writes on the board*) $M = M1 + M2 + M3 \dots Mn$ (...) Thus I, myself or M – is not a simple quantity, because it comprises several entities. I have come to the conclusion that there are three entities, M1, M2, M3. M1 is the rational self – the REASON, if you prefer to call it so. M2 is the emotional self, or, as we may call it, FEELING. M3 is the psychical self, or the ETERNAL.” (*Ibid.*).

⁶⁰⁰“Theater nicht als ein kulturelles System unter anderen verstanden, sondern wird als Modell für das Verständnis kultureller Systeme eingesetzt.” (Xander 1994:115).

corpo na busca uma nova linguagem crítica para o teatro moderno. Semelhantemente a Pessoa, a vontade de Evreinov de ligar o teatro às novas vertentes das Ciências Sociais foi quase sempre incompreendida. No caso de Evreinov, o editor de um importante jornal de teatro na época, *Teatr i iskusstvo*, designou esta tendência de “imperialismo teatral teórico”, pois acreditava que um conceito de teatro tão difuso como este seria nada mais do que uma forma de negação do próprio teatro.⁶⁰¹

No seu jogo com as convenções teatrais, este vanguardista pedia coisas emprestadas a diferentes vertentes estéticas, o que confundia os seus críticos. Evreinov foi classificado pela crítica de simbolista, romântico, imagista, futurista, naturalista e expressionista mas, tal como Pessoa, apesar de ir buscar alguns conceitos emprestados a algumas “escolas”, recusava a pertença a um grupo.⁶⁰²

4.6. Análise de "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico do drama “Octavio”, de que é auctor Victoriano Braga"

Diferentemente da versão da vulgata, que reproduz a versão que parece corresponder à penúltima versão do ensaio (a partir dos documentos do envelope 18 do acervo de Pessoa), apresentaremos aqui a última versão deste ensaio (ver anexo), que se encontra no envelope 14, nomeadamente os documentos numerados de 45 a 52.⁶⁰³

Já no ensaio "O drama, como todo objectivo", Pessoa referia-se à obra de arte e num outro fragmento manuscrito afirma que "A obra de arte é, portanto, uma produção do instinto. O drama, sendo primariamente uma obra de arte, é-o também". Neste ensaio, Fernando Pessoa começa por esclarecer que tentará determinar o "valor artístico" do drama em causa "assente na aplicação exacta de princípios, aos quais se reconheça o character de verdadeiros", pois "não ha de ser o nosso gosto, que não pode ser juiz polo alheio, nem o gosto de uns, que não pode ser juiz polo de outros, senão um gosto que para todos possa ser lei e por isso traga em si os motivos para a sua acceitação". Apesar de o próprio Pessoa reconhecer que nas questões da arte "nem ha sciencia, a

⁶⁰¹Carnicke 1989:5.

⁶⁰²Relativamente a esta questão e aos seus paralelos com Pessoa, nomeadamente a da sua filiação pela crítica na escola simbolista, ver capítulo 5.

⁶⁰³Os escritos que aqui apresentamos não foram incluídos na vulgata talvez por os editores de PETCL não se terem apercebido desta versão posterior e mais completa que se encontra no envelope 14 do arquivo do acervo pessoano na Biblioteca Nacional em Lisboa. A penúltima versão do ensaio, da qual apenas algumas partes foram apresentadas em PETCL meramente como fragmentos numa combinação aleatória, tem sobretudo interesse de um ponto de vista editorial (é um documento precioso para entender como o autor chegou às páginas quase sem correcções da última versão) mas também levanta questões relativamente às decisões editoriais em PETCL.

que nos acostemos, nem autoridade, que valha por sciencia", um crítico de arte terá que estabelecer princípios objectivos, princípios estes que serão demonstrados "per meio do raciocinio". Assim, "querendo ser criticos, temos que ser, primeiro, philosophos da critica" (uma outra acepção de filosofia compreende-a como teoria), ou seja, Pessoa, reconhecendo que não existe uma ciência que legitimize estas práticas e que a arte (neste caso a literatura) não poderá reivindicar o estatuto de científica, pois "nem ha sciencia, a que nos acostemos, nem autoridade, que valha por sciencia", chama a si a filosofia da crítica. Para a "determinação objectiva do valor da obra", considera que há que "estabelecer, como legisladores, as leis que depois applicaremos, como juizes. Querendo ser criticos, temos que ser, primeiro, philosophos da critica."⁶⁰⁴ Contudo, e como já acontece nos outros dois ensaios, Pessoa enfatizará aqui a necessidade de princípios objectivos, isto é, científicos ("Resta agora que, avançando mais, estabeleçamos quaesquer principios, per meio dos quaes se obtenha uma applicação objectiva ou scientifica d'aquelles").

Como introdução ao género dramático ("de que aqui só nos ocupará"), Pessoa refere, na segunda parte do ensaio, os dois géneros literários que "servem de presentar acções": o narrativo e o dramático. O que diferenciara ambos os géneros é a "presentação da acção": o narrativo apresenta-las "como se nol-as contassem" e o dramático "como se as presenciassemos". Relativamente à "acção", Pessoa integra-a na finalidade da arte, em geral, referindo que existem três: "o interesse da realidade, ou o da beleza ou o da simples singularidade d'ella". A diferenciação entre as espécies de drama far-se-ia de acordo com a "predominancia de uma d'estas sobre as duas outras".

O género dramático compreenderia, então, três espécies de drama:

- a denominada de "representativa"⁶⁰⁵ que "tem a realidade por intenção"
- a denominada de "transferida"⁶⁰⁶ que "procura presentar a acção de tal modo que o seu interesse essencial resida na sua beleza"

⁶⁰⁴Pessoa explicita noutro contexto o que para si é a crítica: "Deve compreender-se que entendo por crítica toda a actividade crítica: a crítica, no sentido em que emprego a palavra, inclui toda a forma de actividade que ou não aceita, ou quer substituir a objectividade da experiência. Assim, a arte é uma forma de crítica, porque fazer arte é confessar que a vida ou não presta, ou não chega. Assim, também, a parte por assim dizer dogmática da religião (não a sua parte social nem a sua parte metafísica) é uma forma de crítica, porque crer numa coisa sem ser com uma razão, embora aparente (como acontece na metafísica, que procura explicar), não sendo essa coisa um elemento da experiência (objectiva), é querer substituir essa experiência..." (Pessoa 1966:76).

⁶⁰⁵"A primeira especie, como tem a realidade por intenção, procura presentar a acção de tal modo que pareça real, que dê illusão de ser vida. A ella pertencem as obras que vulgarmente se denominam "dramas", como tambem aquellas que é uso incluir no termo "alta comedia"; em todas as quaes o interesse se não separa de serem uma apresentação da vida real. A esta especie do drama chamaremos representativa."

⁶⁰⁶"A segunda especie, procura presentar a acção de tal modo que o seu interesse essencial resida na sua beleza; mas como a beleza, não sendo typicamente real, exclue que a acção inteiramente o seja, porém a acção, se fôr da vida real mas não toda ella real, por isso mesmo parecerá um tanto absurda, e, no que o fôr, sendo desharmonica, não poderá ser bella, segue que esta especie de drama tem que ou collocar a acção inteiramente fora da realidade, ou, quando a colloque na realidade, servir-se de meios de expressão que conduzam acceitavelmente á impressão de beleza, e porisso falla numa linguagem que, tendo que não ser a da vida real, porforça deriva a grandeza de ser bella. A esta especie pertencerão pois aquelles dramas em que as pessoas estejam postas a distancia da realidade, ou no tempo, ou

- a denominada de "deformada"⁶⁰⁷ que "procura apresentar a acção de tal modo que apenas interesse por curiosa, sem que tenha que olhar-se á sua realidade ou á sua belleza"

Nesta análise, Pessoa apenas se propõe tratar a primeira espécie, nomeadamente a "representativa". Na terceira parte deste ensaio, vai filiá-la na pirâmide gradativa "drama representativo/ drama/ literatura/ arte".

Numa outra versão deste ensaio, Pessoa refere:

Pode o drama ser feito para, interessar-nos, essencialmente, como litteratura; ou só por interessar-nos; ou como acção, isto é, exclusivamente como drama. Á primeira especie pertence o drama em verso, assim como o drama symbolico; um subordina a acção á intensidade da poesia e á vehemencia da dicção; o outro a subordina ao sentido occulto, que a acção serve de figurar.⁶⁰⁸

Esta subdivisão, no que diz respeito à classe "drama enquanto literatura", e que conta com o drama em verso (subordina a acção à intensidade da poesia e à veemência da dicção) e o drama

no espaço, ou na qualidade (como quando sejam, por exemplo, deuses), como também os dramas da realidade quer em prosa poetica ou verso, linguagem esta que, não sendo da realidade, é comtudo acceite universalmente como applicavel á realidade de uma obra em que o interesse principal consista na apresentação da belleza. A esta especie de drama com propriedade chamaremos transferida."

⁶⁰⁷"A terceira especie procura apresentar a acção de tal modo que apenas interesse por curiosa, sem que tenha que olhar-se á sua realidade ou á sua belleza. Como, porém, o que é simplesmente curioso é o extravagante, e o que é extravagante sem realidade necessaria ou belleza essencial, e que portanto nem faz pensar nem sentir, força é que seja apenas o ridiculo, vê-se desde logo que a esta especie do drama pertencem aquellas obras que commummente se ajuntam sob a designação especifica de "baixa comedia". A esta especie, como se serve da forma dramatica e litteraria para fins que nem são propriamente dramaticos, nem substancialmente litterarios, com exactidão poderemos chamar deformada."

⁶⁰⁸"Dois são os generos litterarios, que servem de apresentar acções: o narrativo, que as presenta como se nol-as contassem; e o dramatico, que nol-as presenta como se as presenciássemos.

Deixando agora o primeiro, de que aqui não temos que curar, vemos que o segundo comprehende trez especies.

Como o drama é um genero da arte litteraria, e nos fins de toda arte, quaesquer que sejam elles, puramente há de caber o de interessar, não soffre duvida, desde logo, que pode haver trez especies de drama, segundo as 3 razões possiveis em que reside o interesse do drama. Pode o drama ser feito para, interessar-nos, essencialmente, como litteratura; ou só por interessar-nos; ou como acção, isto é, exclusivamente como drama. Á primeira especie pertence o drama em verso, assim como o drama symbolico; um subordina a acção á intensidade da poesia e á vehemencia da dicção; o outro a subordina ao sentido occulto, que a acção serve de figurar. Á segunda especie pertencem a baixa-comedia e a farça, que se servem da acção só como meio de interesse; e como o simples interessar, sem outro motivo, forçosamente se reduz a entreter, e o simples entreter não mais importa que alegrar e distrahir, essa especie do drama não pode ser senão comica, como é. Á terceira especie, finalmente, pertence todo o drama em que o interesse reside, essencialmente, na ação, e, como o interesse de uma acção, como só tal, está em que pareça exactamente a vida, não supporta esta especie do drama exaggero algum, nem para, como no drama em verso, o elevar acima da vida, nem para, como na farça, o trazer abaixo da realidade d' ella. Á primeira especie chamaremos transferida, á segunda deformada, á terceira representativa.

O drama, em que vamos empregar a nossa analyse, pertence á terceira d'estas especies. Só d'ella, portanto, curaremos."

simbólico (subordina a acção ao sentido oculto, que a acção serve de figurar), não figura já na última versão deste ensaio.

Apesar de ter especificado mais dois tipos de drama (transferida e deformada) é com o "drama representativo" que existe uma identificação, não só com o género dramático, mas com a "obra de arte" em geral (na quarta parte irá desenvolver mais detalhadamente a questão):

Assim, pois, como não lhe cabem qualidades litterarias distinctas das só dramaticas; nem qualidades dramaticas especiaes, distinctas das que conveem ao genero a que pertence, o drama representativo excusa de ser considerado como obra litteraria e como drama representativo. Basta que o consideremos, primeiro como obra de arte, depois como simples drama. Os caracteristicos genericos de toda obra de arte, e os especiaes de todo o drama (representativo) bastarão para definil-o.

Há uma identificação do “drama representativo” com o género dramático, em geral ("O drama representativo tampouco se distingue do genero drama per quaesquer caracteristicos especiaes"). Pessoa refere uma “fusão” das qualidades literárias e das dramáticas, tentando dissolver a fronteira entre “literário” e “dramático”:

O drama representativo, porém, como serve de presentar a acção humana real, distingue-se desde logo per uma particularidade: que nelle as qualidades litterarias e as dramaticas se fundem, não havendo nelle qualidades litterarias distinctas das qualidades propriamente dramaticas. Sim: se ha de presentar acções humanas de modo que nos pareçam reaes, nem ha de o dialogo ser mais litterario do que a conversa vulgar dos homens, nem a acção, mesmo quando seja um caso notavel ou singular, de tal ordem que se possa dizer que não é possível.

Base para esta equiparação é a questão da acção ("a acção humana real") e, dentro do quadro da acção, Pessoa destaca a questão da verosimilhança, o que nos remete, inevitavelmente, para a linha da tradição da poética aristotélica:

Sim: se ha de apresentar acções humanas de modo que nos pareçam reaes, nem ha de o dialogo ser mais litterario do que a conversa vulgar dos homens, nem a acção, mesmo quando seja um caso notavel ou singular, de tal ordem que se possa dizer que não é possivel. A elegancia da dicção, os primores do vernaculo, os ornatos da poesia, podem convir ao drama transferido; a extravagancia das pessoas ou dos successos ao drama deformado; ao representativo, onde estes elementos appareçam, tantos, quantos appareçam, serão defeitos que se lhe notarão.

(...) Sendo a essencia do genero dramatico a apresentação de acções como se as presenciassemos; e sendo a substancia da especie representativa a apresentação de acções como se deveras as pudessemos presenciar na vida real como reaes, immediatamente se vê que todos os caracteristicos que porventura distingam o genero drama distinguirão tambem, sem a addição de nenhum, esta sua especie, cuja differença do genero reside só numa limitação que é propriamente uma sustentação – a da acção á acção possivel na vida real, a das pessoas ás pessoas que são possiveis na vida que vivemos. A especie representativa, portanto, antes accentúa que augmenta os caracteristicos do genero dramatico; ao contrario da transferida, que accrescenta um elemento litterario, e da deformada, que accrescenta um elemento de extravagancia.

4.6.1. O modelo normativo: a tutela aristotélica

Numa passagem já por nós aqui analisada, Pessoa chama a atenção para a fragilidade da célebre tradição da divisão tripartida dos géneros literários fundada na História da primeira literatura ocidental:

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa.

Não é só “Pessoa” que tece críticas relativamente a Aristóteles. Também relativamente a uma das mais fundamentais distinções no pensamento ocidental – individual *versus* universal -

,⁶⁰⁹Álvaro de Campos dá conta das suas divergências com Aristóteles: por um lado "parte-se, em arte, do particular para o geral" (e na teoria não-aristotélica de Campos "é o geral que deve ser particularizado") e, por outro, para Campos, na estética aristotélica a beleza é a finalidade da arte (filiando a arte romântica e a decadente na arte clássica)⁶¹⁰enquanto enquanto a sua própria estética se baseia na ideia de força:

Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de força - tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico; porque se fosse no vulgar, tratar-se-ia, de certa maneira, apenas de uma forma disfarçada de beleza. Esta nova estética, ao mesmo tempo que admite como boas grande número de obras clássicas - admitindo-as porém por uma razão diferente da dos aristotélicos, que foi naturalmente também a dos seus autores - estabelece uma possibilidade de construírem novas espécies de obras de arte que quem sustente a teoria aristotélica não poderia prever ou aceitar.

Álvaro de Campos, em "Apontamentos para uma estética não-aristotélica", quer colocar a arte num plano oposto à ciência (ideia não partilhada por Pessoa, como sabemos). Para Campos, em Aristóteles, "parte-se, em arte, do particular para o geral" (enquanto na teoria de Campos "é o geral que deve ser particularizado"):

Assim, ao contrário da estética aristotélica, que exige que o indivíduo generalize ou humanize a sua sensibilidade, necessariamente particular e pessoal, nesta teoria o percurso indicado é inverso: é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o «exterior» que se deve tornar «interior».

⁶⁰⁹A relação entre o universal e o particular foi particularmente relevante nos primórdios das ciências psicológicas (ver abordagem ao tema nos capítulos anteriores): "For Aristotle, there could only be knowledge of universals, and not of particulars. The latter were the objects of practical wisdom, which was concerned with the perception of situations. At the end of the nineteenth, many psychologists attempted to take over what for Aristotle was left to the sphere of practical wisdom. The question was, could one form a scientific psychology which dealt with individual differences and particularities, when science was traditionally conceived to be solely concerned with universals?" (Shamdasani 2003:30).

⁶¹⁰"Chamo estética aristotélica à que pretende que o fim da arte é a beleza, ou, dizendo melhor, a produção nos outros da mesma impressão que a que nasce da contemplação ou sensação das coisas belas. Para a arte clássica - e as suas derivadas, a romântica, a decadente, e outras assim - a beleza é o fim; divergem apenas os caminhos para esse fim, exactamente como em matemática se podem fazer diversas demonstrações do mesmo teorema. A arte clássica deu-nos obras grandes e sublimes, o que não quer dizer que a teoria da construção dessas obras seja certa, ou que seja a única teoria «certa». É frequente, aliás, e tanto na vida teórica como na prática, chegar-se a um resultado certo por processos incertos ou mesmo errados." (Campos 1980: 37).

Creio esta teoria mais lógica — se é que há lógica — que a aristotélica; e creio-o pela simples razão de que, nela, a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece. Na estética aristotélica, como na ciência, parte-se, em arte, do particular para o geral; nesta teoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte. E como ciência e arte são, como é intuitivo e axiomático, actividades opostas, opostos devem ser os seus modos de manifestação, e mais provavelmente certa a teoria que dê esses modos como realmente opostos que aquela que os dê como convergentes ou semelhantes.

A diferenciação entre “indução” e “dedução” pertence aos temas centrais da reflexão sobre os métodos do saber. Embora só a indução tenha sido registada por Aristóteles numa definição, poder-se-á afirmar que a questão destes princípios lógicos⁶¹¹ estão presentes em Aristóteles,⁶¹² dada a relação simbiótica entre ambos os princípios filosóficos (a dedução reporta à indução).

Pessoa, no entanto, parece não querer seguir as indicações de Álvaro de Campos, pois o seu ensaio "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico do drama “Octavio”, de que é auctor Victoriano Braga" segue mais o caminho do particular para o geral.⁶¹³ Outros aspectos há também em Pessoa que apontam para uma proximidade à poética aristotélica: a ideia de uma totalidade perfeita e orgânica, o pensamento trinitário e uma certa ideia da Antiguidade clássica. Edna Rosenthal, no seu estudo *Aristotle and modernism: aesthetic affinities of T.S. Eliot, Wallace Stevens and Virginia Woolf*, refere que, apesar de estes autores referirem explicitamente uma incompatibilidade estética com os princípios aristotélicos, quando se analisam os seus escritos críticos constata-se uma convergência estética com esta mesma tradição crítica aristotélica. No caso particular de Eliot, por exemplo, a autora demonstra como aquele autor modernista, apesar de nunca fazer referência a Aristóteles, incorpora os critérios dramáticos aristotélicos na sua visão da História e Crítica literárias.

Este ensaio pessoano sobre o drama, em particular, também mergulha as suas raízes doutrinárias na tradição da poética aristotélica. Tal não passa unicamente pelo conhecimento directo da obra de Aristóteles⁶¹⁴ mas sobretudo pela mediação de várias influências assimiladas

⁶¹¹Sukale 1988:64.

⁶¹²Detel 2010:1.

⁶¹³Segundo Kurt von Fritz os modernistas privilegiam a oposição entre “indução” e “dedução” (Fritz 1983: 63).

⁶¹⁴De Aristóteles Pessoa possui *A treatise on Government* (BpFP 3-2). Outros volumes da biblioteca que fazem referência à obra aristotélica são *The lyrical dramas of Aeschylus, Plato and Aristotle* de James Alexander Kerr Thomson, *A history of freedom of thought* e *The idea of progress. An inquiry into its origin and growth.* de John Bagnell Bury, *Science et religion dans la philosophie contemporaine* de Émile Boutroux e *Revaluations. Historical and ideal* de Alfred William Benn.

por Pessoa, em particular as que remetem para uma incorporação de princípios aristotélicos a partir de uma herança crítica anglo-saxónica, nomeadamente a crítica inglesa neo-clássica⁶¹⁵ e o “aristotelian formalism”⁶¹⁶ que foram influenciar toda a teoria crítica inglesa e, por esta via, vários autores. O que está, assim, aqui em causa não é a exegese dos textos aristotélicos mas sim como um outro tempo interpreta e usa um determinado texto, ou seja, neste caso, a leitura em segundo grau que Pessoa faz da Poética de Aristóteles. Por este motivo será necessário tomar em consideração não só os textos de partida mas também as fontes que directa ou indirectamente possibilitaram a aproximação do autor a Aristóteles.

4.6.1.1. Genealogia da construção crítica da Poética

Apesar da crítica literária italiana ter “descoberto” Aristóteles no século XVI⁶¹⁷ e, a partir da Renascença, os seus textos já pertencerem ao cânone literário, a “construção” de Aristóteles só começa a tomar forma na Teoria literária do século XVIII a partir da teoria dos géneros literários.

A primeira metade do século XVI foi dominada por Horácio e Platão no campo da poética e pelo paradigma de Séneca no campo da escrita trágica mas com a tradução para latim de Allessandro Pazzi, publicada pela primeira vez em 1536, e a de Bernardo Segni para italiano em 1549,⁶¹⁸ Aristóteles é “descoberto” pelos escritores dramáticos e pelos teóricos deste género. Torquato Tasso designa o redescobrimento da Poética de Aristóteles e a consequente discussão em redor da sua recepção⁶¹⁹ “o maior golpe de sorte do século”. Estes outros ventos teóricos acoplados à era da tragédia neo-clássica, trouxeram consigo, num tempo, no qual a *Ars Poetica* de Horácio e as peças latinas de Séneca dominavam, uma profunda transformação e um novo entendimento das práticas teatrais. Embora a autoridade que a Poética começou a gozar em meados do século tenha também passado por um esforço visível de assimilar as posições da Poética de Aristóteles às concepções existentes, na verdade, a aproximação aristotélica correspondia às novas orientações de alguns escritores e críticos italianos.

⁶¹⁵Estas ideias neo-clássicas sobre poesia, especialmente sobre poesia dramática, eram as correntes em Inglaterra e em França no final do século XVII.

⁶¹⁶O formalismo aristotélico inglês enfatiza a necessidade de uma acção central organizada logicamente através de uma acção concentrada e compacta (Douglas Waters 1994:56).

⁶¹⁷Apesar da versão impressa de 1498 de Lorenzo Valla, esta ficou curiosamente sem repercussões.

⁶¹⁸Dacier publica em 1692 uma tradução em francês, que seria traduzida, por sua vez, anonimamente, para inglês, em 1705. A data tardia desta primeira versão em inglês - muito usada e citada aquando da sua publicação - não deixa de causar alguma estranheza, contudo.

⁶¹⁹As obras de Francesco Robortello de 1548 e de Vincentio Maggi de 1550 contam-se entre as mais importantes.

O “aristotelian formalism” foi introduzido em Inglaterra por um historiador da coroa inglesa: Thomas Rymer (1643-1713), cujos textos de crítica aristotélica têm como base o texto original de Aristóteles mas reportam à tradição exegética italiana e à Academia francesa (denominado, no espaço anglo-saxónico, de “french formalist criticism”). O extenso prefácio de Rymer a *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie* (1674) de René Rapin (1621-1687), que também traduz, contém a sua visão da Poética, que iria influenciar várias gerações de críticos ingleses.⁶²⁰ Seguindo a linha dos críticos franceses, Rymer assume em Inglaterra o papel de advogado dos princípios aristotélicos no drama e analisa peças de Beaumont e de Fletcher⁶²¹a partir de elementos formativos de uma obra literária ditados pela leitura à época da Poética de Aristóteles, nomeadamente a qualidade da fábula (*plot*) e as personagens (*character*),⁶²²elementos que Pessoa também refere como sendo as partes essenciais do drama. Apesar de hoje apenas ser lembrado na crítica shakespeariana pelo seu estilo burlesco,⁶²³Rymer é, no entanto, também responsável por uma tendência em concreto no *english criticism*, nomeadamente, pela proposta da introdução do coro na tragédia inglesa em *Short View of Tragedy* (1693).

Num dos contributos mais importantes que Gérard Genette deu à Teoria literária, demonstrando, numa análise das raízes profundas do nosso consciente e inconsciente literário,⁶²⁴ que as três categorias que estão no centro da poética ocidental e que são geralmente vistas como as formas “naturais” da literatura,⁶²⁵na verdade, não se encontram em Aristóteles (tratando-se menos de um erro do que de uma “ilusão retrospectiva”).⁶²⁶Genette chama à atenção que a doutrina poética que a crítica atribui a Aristóteles é, na verdade, nas suas origens, sobretudo romântica:

(...) on ne renonce pas facilement à projecter sur le texte fondateur de la poétique classique une articulation fondamentale de la poétique « moderne » - en fait, comme souvent et comme on le verra, plutôt romantique ; et non peut-être sans conséquences théoriques fâcheuses car, en usurpant cette lointaine filiation, la théorie relativement récente des « trois genres fondamentaux » ne s'attribue pas seulement une ancienneté, et donc une apparence ou présomption d'éternité, et par là d'évidence : elle détourne

⁶²⁰Rymer escreve ainda em 1677, a mote de exemplificação das suas teorias, uma tragédia (*Edgar*) e um ensaio, no qual examina vários dramas ingleses. Traz depois a lume *A Short View of Tragedy* (1693), no qual trata Beaumont, Fletcher, Shakespeare e Jonson.

⁶²¹Rymer é de opinião que Beaumont e Fletcher resolveriam os “problemas dramáticos” com a mesma mestria de Eurípides e Séneca.

⁶²²Os outros elementos seriam “thought” and “diction” (Owen 2001: 28).

⁶²³*Ibid.*p. 27.

⁶²⁴Genette 1979: 8.

⁶²⁵Tzvetan Todorov cit. in *ibid.*p. 10.

⁶²⁶Segundo Gérard Genette é necessário denunciar que “l’illusion rétrospective par laquelle les poétiques modernes (préromantiques, romantiques et postromantiques) projettent aveuglément sur Aristote, ou Platon, leurs propres contributions, et « enfouissent » ainsi leur propre différence – leur propre modernité.” (Genette 1979: 11).

au profit de ses trois instances génériques un fondement naturel qu'Aristote, et avant lui Platon, avaient, plus légitimement peut-être, établi pour tout autre chose.⁶²⁷

No seu meritório trabalho genealógico, Genette parece esquecer, contudo, que muitas das ideias dos românticos são “repescadas” dos ideais racionalistas do formalismo aristotélico (que floresciam em quase todos os períodos de expressão artística e formulação crítica). Em finais do século XVII e início do XVIII, a figura de Aristóteles possuía, em Inglaterra, um grande ascendente sobre a crítica. A ideia que a poesia é mais filosófica do que a História, que uma obra deverá ter um princípio, meio e fim⁶²⁸ são proposições “aristotélicas” que tiveram, em Inglaterra, a sua conjuntura durante o período neo-clássico,⁶²⁹ não tendo, contudo, ficado circunscritas à crítica literária neo-clássica, pelo que as reencontraremos em Pessoa.

5.2.5.1.2. Imitação: emaranhado de estéticas normativas

No ensaio "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico do drama “Octavio”, de que é auctor Victoriano Braga" Pessoa recupera o conceito de imitação, tema central nas poéticas no século XVI e que remete para as teorias literárias clássicas de Platão, Aristóteles e Horácio,⁶³⁰ cujas estéticas normativas circunscrevem os processos de escrita pessoais. Pela amálgama das teorias poéticas da Antiguidade a atribuição de autorias relativamente a certas questões não é tarefa fácil. A maior parte do platonismo dos primeiros teóricos chegou por via de Cícero e Quintiliano que foram os grandes responsáveis pela passagem do conceito de imitação poética para o século XVI.⁶³¹ As posições de Horácio relativamente à Poesia já eram conhecidas na Idade Média (ao contrário das de Aristóteles).⁶³² Em *Ars poetica*, Horácio desenvolve a questão do

⁶²⁷*Ibid.* p. 8-9.

⁶²⁸Relativamente à proposição “princípio, meio e fim” ver parte relativa à forma do fragmento.

⁶²⁹Eade 1988:4.

⁶³⁰A teoria como um corpo de argumentos começa no início do século XVI com as primeiras traduções da *Ars poetica* de Horácio e os primeiros comentários à *Poética* de Aristóteles (Robortello, 1548; Maggi, 1559). A combinação do pensamento horaciano e aristotélico está na base das ideias quinhentistas sobre poesia (Terry 1993:37).

⁶³¹*Ibid.*

⁶³²Sobre a dominância de Horácio escreve Ricardo Reis: "Quem na infância leu Horácio no original, ainda que penosamente, poderá, adulto, escrever versos sem metro, ou sequer ritmo regular, mas qualquer equilíbrio íntimo haverá nesses versos que não conseguiria dar-lhes quem não teve esse passado, ainda que formalmente esquecido. A educação clássica na infância equivale à boa-educação, como vulgarmente se diz, recebida nessa mesma infância. Quem foi bem-educado na infância pode esquecer as boas-maneiras, pode esquecer a etiqueta: o que não esquece é a civilidade, que é o fundamento de ambas. Quem teve uma educação clássica pode vir a esquecer o latim ou o grego, seus principais veículos, pode perder a firmeza de um e a perspicuidade (harmonia) do outro; contra certos vícios de

sentido da grande tradição, na qual a Grécia seria a exemplar fonte de sabedoria e de arte para os escritores. Esta ideia da elevação dos gregos implica não só o desejo de imitar a experiência grega ou a inteligibilidade daquela experiência para os romanos “educados” mas também um lugar de eminência normativa.⁶³³ A Arte Poética de Horácio renova esta preocupação normativa da adequação da transposição⁶³⁴ e postula uma reciprocidade entre o conteúdo e a forma da obra. Também Pessoa reafirma a necessidade de uma perfeita adequação:

Desde logo se vê que, para se poder attribuir um valor no seu genero a uma obra de arte, força é que ella seja, com effeito, uma obra de arte d'esse genero. Per outras palavras, a condição do vsalor numa obra de arte é a sua perfeita conformação ao fim a que se destina, a sua perfeita integração no genero a que se intende que pertença. O proprio valor, e o grau d'elle, procedem já de outras qualidades, e do grau d'estas; veremos depois, e no caso especial a que attendemos, quaes ellas são.⁶³⁵

Regressando à Poética de Aristóteles, a versão mais influente da teoria de imitação poética na era moderna, e ao conceito de *mimesis* (que remete simultaneamente para a cópia e para a criação artística):⁶³⁶ depois da redescoberta da Poética aristotélica no auge da discussão estética na Itália seiscentista, numa altura em que a crítica começava a enquadrar uma definição compreensiva de arte, os predicados da obra de arte incluíam geralmente o termo “imitação” ou um equivalente. A *imitatio* sobreveiria, ainda, ao “renascimento” de Aristóteles e continuaria a ser um tema proeminente no vocabulário crítico até ao século XVIII, quando a assunção que a arte é uma imitação parecia tão óbvia que não necessitava de qualquer fundamentação.

Em Pessoa, que estabelece frequentemente um diálogo com Aristóteles e com os outros críticos gregos, a questão da imitação faz parte das suas considerações críticas relativamente ao género dramático:

dicção, contra certas falhas de gosto, terá ficado vacinado. E o que são, na prosa ou no verso, a dicção e o gosto, senão a civilidade da literatura, de que a perspicuidade é só as boas-maneiras e a regularidade só a etiqueta?” (Lopes 1990: 350).

⁶³³ Herbert Weisinger e Georges Joyaux chamam à atenção que o uso por Horácio dos exemplos gregos para chegar à definição de tragédia marca o início da literatura comparada (Comparative Journeys 2009: 97).

⁶³⁴ Jouteur 2001: 26.

⁶³⁵ [BNP E3/14A-48r]

⁶³⁶ No século XVI a *imitatio* era sinónimo de ficção e de concepção retórica da invenção (Herrick 1946:28-38).

o interesse de uma acção (...) está em que pareça exactamente a vida, não supporta esta especie do drama exaggero algum, nem para, como no drama em verso, o elevar acima da vida, nem para, como na farça, o trazer abaixo da realidade d' ella.⁶³⁷

4.6.1.3. Taxonomia aristotélica e a acção

A “acção” que Pessoa integra na finalidade da arte é uma questão central em "Propomos determinar qual seja o valor artístico do drama “Octavio”, de que é auctor Victoriano Braga". Será a qualidade da “acção dramática” que determinará, em ultima instância, a qualidade do drama (mesmo o do drama em verso):

Mais restrictamente ainda, porque a obra de arte o ha de ser de qualquer dos generos da arte, tem a obra que ter valor, e artistico, nesse genero. Um drama em verso, em que o verso seja de maravilhar, porém nulla a acção dramática, não será um drama maravilhoso; será tão sómente um mau drama escripto por um bom poeta, que estragou, não os seus versos, senão o emprego d'elles.⁶³⁸

A “acção” em Pessoa é na verdade um sinónimo de drama ("como acção, isto é, exclusivamente como drama"):

Como o drama é um genero da arte litteraria, e nos fins de toda arte, quaesquer que sejam elles, puramente há de caber o de interessar, não soffre duvida, desde logo, que pode haver trez especies de drama, segundo as 3 razões possiveis em que reside o interesse do drama. Pode o drama ser feito para, interessar-nos, essencialmente, como litteratura; ou só por interessar-nos; ou como acção, isto é, exclusivamente como drama. Á primeira especie pertence o drama em verso, assim como o drama symbolico; um subordina a acção á intensidade da poesia e á vehemencia da dicção; o outro a subordina ao sentido occulto, que a acção serve de figurar. Á segunda especie

⁶³⁷ [BNP E3/18-62]

⁶³⁸ [BNP E3/14-48^r]

pertencem a baixa-comedia e a farsa, que se servem da acção só como meio de interesse; e como o simples interessar, sem outro motivo, forçosamente se reduz a entreter, e o simples entreter não mais importa que alegrar e distrahir, essa especie do drama não pode ser senão comica, como é. Á terceira especie, finalmente, pertence todo o drama em que o interesse reside, essencialmente, na acção (...) Á primeira especie chamaremos transferida, á segunda deformada, á terceira representativa. O drama, em que vamos empregar a nossa analyse, pertence á terceira d'estas especies. Só d'ella, portanto, curaremos.⁶³⁹

Para além da denominada espécie "representativa" que "tem a realidade por intenção" há uma identificação do "drama representativo" com o género dramático (é referida uma "fusão" das qualidades literárias e das dramáticas):

O drama representativo, porém, como serve de apresentar a acção humana real, distingue-se desde logo por uma particularidade: que nelle as qualidades litterarias e as dramaticas se fundem, não havendo nelle qualidades litterarias distinctas das qualidades propriamente dramaticas. Sim: se ha de apresentar acções humanas de modo que nos pareçam reaes, nem ha de o dialogo ser mais litterario do que a conversa vulgar dos homens, nem a acção, mesmo quando seja um caso notavel ou singular, de tal ordem que se possa dizer que não é possível.⁶⁴⁰

Na oitava e última parte do ensaio, Pessoa desenvolve o que considera o "fim principal do drama" ("a perfeita conformação de uma obra ao fim a que se destina") e releva a "acção", elemento privilegiado por Aristóteles (no contexto da verosimilhança)⁶⁴¹:

⁶³⁹[BNP E3/18-62]

⁶⁴⁰[BNP E3/14-47']

⁶⁴¹"Sim: se ha de apresentar acções humanas de modo que nos pareçam reaes, nem ha de o dialogo ser mais litterario do que a conversa vulgar dos homens, nem a acção, mesmo quando seja um caso notavel ou singular, de tal ordem que se possa dizer que não é possível. A elegancia da dicção, os primores do vernaculo, os ornatos da poesia, podem convir ao drama transferido; a extravagancia das pessoas ou dos successos ao drama deformado; ao representativo, onde estes elementos appareçam, tantos, quantos appareçam, serão defeitos que se lhe notarão. (...) [47'] Sendo a essencia do genero dramatico a apresentação de acções como se as presenciassemos; e sendo a substancia da especie representativa a apresentação de acções como se deveras as pudessesmos presenciar na vida real como reaes, immediatamente se vê que todos os caracteristicos que porventura distingam o genero drama distinguirão tambem, sem a addição de nenhum, esta sua especie, cuja differença do genero reside só numa limitação que é propriamente uma sustentação – a da ac-[47v]ção á acção possível na vida real, a das pessoas ás pessoas que são possíveis na vida que vivemos. A especie representativa, portanto, antes accentúa que augmenta os caracteristicos do

A perfeita conformação de uma obra aos fins que se destina vê-se evidentemente na sua conformação ao que seja essencial nesses fins. No exemplo, que demos, de uma obra dramatica em verso, onde o verso é bello e mau o drama, o author não se conformou ao fim principal do drama. Qual é esse fim principal.

A perfeita conformação de uma obra ao fim a que se destina vê-se na expressão, que ella contenha, de que seja primordial, aquillo por meio do que esse fim¹ se defina.

Um drama representativo serve de preentar a acção humana, tal qual a vemos na vida que nos cerca. O drama representativo, que perfeitamente se conforme ao seu fim, e porisso tenha, não diremos o valor, porém percerto a condição d'elle, deve de revelar esse elemento essencial. Ora o que neste caso é essencial é, quanto ás pessoas, que sejam naturaes e humanas, e, como ellas se manifestam per meio de dialogo, desde logo se deve notar a naturalidade ou não do dialogo; quanto á entreacção das pessoas, que proceda dos seus characteres, e não da fabula; da fabula, que derive da entreacção dos characteres □²

dialogo natural;

entreacção como na vida, isto é, procedendo dos characteres

acção como na vida, isto é, □⁶⁴²

Quando afirma a naturalidade e a humanidade como essencial no drama (daí o conceito que introduz de “acção humana real”) Pessoa segue o postulado aristotélico de que a tragédia deverá imitar “não os homens, mas uma ação e a vida”. Também para Aristóteles as personagens deverão surgir como decorrentes da “acção”: o conceito moderno de acção dramática é introduzido como "uma acção de carácter elevado,⁶⁴³ completa⁶⁴⁴ e de certa extensão, em

genero dramatico; ao contrario da transferida, que accrescenta um elemento litterario, e da deformada, que accrescenta um elemento de extravagancia."

⁶⁴²[BNP E3/14A-53r]

⁶⁴³Como cada um só escreve sobre o que tem conhecimento, as acções de carácter elevado só poderiam ser escritas por poetas de carácter elevado: "A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitaram as acções nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as acções ignóbeis, compondo, estes vitupérios, e aqueles, hinos e encómios." (Aristóteles 1990:1448b).

⁶⁴⁴Entendida como acção com princípio, meio e fim.

linguagem ornamentada⁶⁴⁵(...), [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores (...)" .⁶⁴⁶

O drama,⁶⁴⁷ melhor do que qualquer outra forma, reproduz a acção que não se refere unicamente ao que acontece numa peça. Existem dois aspectos na acção: por um lado, a forma como os acontecimentos humanos significativos se desenvolvem no mundo real (*mimesis*) e por outro lado, a potencialidade da peça modelada através de acções num palco. A tragédia, por exemplo, é a imitação de uma acção que se executa mediante personagens que agem e que se apresentam de forma diversa, conforme o próprio carácter⁶⁴⁸ e pensamento⁶⁴⁹ (porque é de acordo com estas diferenças de carácter e pensamento que as acções são qualificadas), e daí o serem duas as causas naturais que determinam as acções no "pensamento e carácter nas acções [assim determinadas], tem origem a boa ou má fortuna dos homens".⁶⁵⁰

Há que ter em atenção, contudo, que a “acção”, em Aristóteles, tem um sentido mais lato do que o que o actual do conceito.⁶⁵¹ A “acção”, numa acepção aristotélica, entendida como o meio de mostrar o que se passa dentro da personagem:

(...) num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambas imitam pessoas de carácter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e otram directamente.⁶⁵²

Os argumentos, segundo os quais, diferentemente de Aristóteles (que enfatizava a necessidade do enredo, “sem acção não pode haver tragédia”), Pessoa preteriria o *plot* ao conflito dramático e à “alma da tragédia”, terão, assim, que ser revistos à luz dos últimos estudos críticos sobre Aristóteles:

⁶⁴⁵Em outros autores, encontramos a tradução “linguagem adequada”. Aristóteles explica melhor, mais adiante, a ideia de linguagem ornamentada/ adequada: "Digo “ornamentada” a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma das espécies de ornamentos significa que algumas partes da tragédia adoptam só o verso, outras também o canto."

⁶⁴⁶*Ibid.* 1449b.

⁶⁴⁷Aristóteles divide o drama em seis elementos essenciais: alma ou intriga, personagem, ideia ou pensamento, dicção ou diálogo, melodia ou música, e espetáculo.

⁶⁴⁸"por “carácter”, [entendo] o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade"

⁶⁴⁹"por “pensamento”, [entendo] tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão."

⁶⁵⁰*Ibid.*

⁶⁵¹A recepção de Aristóteles hoje vai muito para além da problemática da imitação, levantando questões como a distinção entre narrativa e artes performativas ou entre os diferentes tipos de artes performativas e os diferentes tipos de imitação.

⁶⁵²*Ibid.* 1448.

O drama, como todo objectivo, compõe-se organicamente de trez partes: das pessoas ou caracteres, □

As pessoas, a entreacção das pessoas, e a fabula são pois os trez meios de expressão, de que a arte dramatica especialmente se serve.⁶⁵³

Tanto "pessoas/caracteres-pessoas-entreacção das pessoas/fabula" como "personagens/ interacção dos psychismos d'ellas/ acção ou enredo, por meio, e atravez, da qual essa interacção se produz" remetem-nos, invariavelmente para raízes doutrinárias na linha da tradição da poética aristotélica. Tal como em Aristóteles, no qual a solução da acção deve decorrer da própria acção, em Pessoa a fábula deve ser condição e não razão para a interacção das personagens e também o enredo deve ser criado a partir desta interacção. Em *Hamlet*, peça muito apreciada e comentada por Pessoa e que representa um "historical turn", mudando o foco da acção ética para o psicológico, o mundo psicológico do herói parece preveni-lo de entrar em acção.

Apesar da abordagem ao drama centrado nas personagens, própria do Romantismo, ter só tido a sua primeira modificação significativa em finais do século XIX, através do trabalho do crítico literário A.C. Bradley, o herói trágico ganha importância como lugar-chave do conflito. Desta forma, Bradley abre terreno para uma leitura mais psicologizada da pessoa dramática. Para além da questão da vontade humana e do livre arbítrio (o homem como sendo capaz de tomar decisões e de assumir responsabilidade pelas acções feitas), a partir dos séculos XVII e XVIII o interesse pelas questões relacionadas com a mente começa a ser central.

4.6.1.4. A classificação tricotómica

A ideia da tripartição tradicional de géneros literários não é a única divisão triádica na esteira da tradição aristotélica. As divisões esquemáticas e taxinómicas são muito ao gosto de Pessoa, que tem contudo, uma especial predilecção por esquemas triádicos em geral, quer no plano da análise (princípio-meio-fim) quer da taxinomia (ordem 1-2-3) que têm origem aristotélica. No encadeamento causal em Aristóteles tudo tem uma causa e um efeito, pelo que a ordem 1) 2) 3) é muito importante (a ideia de princípio-meio-fim também se encaixa nesta lógica aristotélica).

⁶⁵³[BNP E3/14A-52]

A relevância da triplicidade nas categorias será potenciada, mais tarde, pelas categorias da filosofia kantiana e, sobretudo, na dialéctica hegeliana. A obsessão trinitária atingirá, contudo, o seu zénith no romantismo. A partir do romantismo alemão (e até aos nossos dias), a tríade de épico, drama e lírico dominará a Teoria literária e a classificação tricotómica dos géneros literários adquire nova fundamentação, quer no plano da análise e da taxinomia sistémicas, quer no plano do conhecimento histórico.⁶⁵⁴

A unidade e a perfeição da divina trindade é-nos familiar, pelo menos a partir da doutrina cristã, na qual a trindade é uma espécie de lei universal, pois todas as nossas concepções se formariam e se desenvolveriam sob a lei ternária. A trindade também comporta um elemento estético e está ligada à questão do bem, do belo e sobretudo da verdade. O romantismo alemão assumirá, assim, a questão do equilíbrio trinitário, por a tríade provir da ideia de totalidade harmónica original e fornecer a visão, a um nível que se dirá utópico, de um retorno à unidade.

Esta concepção, ancorada num dogma central da fé cristã e em certos aspectos do primeiro romantismo manifesta-se por uma tendência de triplicidade nas categorias pessoais. Nos escritos de Pessoa, nos seus planos mais díspares e no seu processo de coerência é reiterado este pensamento ternário pessoal.⁶⁵⁵

4.7. Entre modelos normativo e utópico-idealista

4.7.1. O Ideal e a Grécia antiga

No Modernismo, o Ideal não morre. Muito pelo contrário, este poderá ser considerado a palavra-chave do mal-estar moderno através de um papel de moderação entre uma normatividade clássica e de estéticas afins ao Modernismo, principalmente a ânsia de subjectividade ou o Eu-ideal.⁶⁵⁶

A *ideia* do “género literário” em Pessoa, sendo ela de carácter normativo, idealista ou evolucionista, divisa-se sempre numa tipologia do Ideal, delineada a partir de referências à Antiguidade. Não deixa de surgir à primeira vista como uma contradição, no âmbito da reflexão estética, a estranha aliança entre uma admiração a roçar o culto pelo modelo „clássico“ e uma

⁶⁵⁴A tríade clássica não possui nenhuma fundamentação analítica, somente histórica e como tal, terá que ser sempre entendida enquanto construção histórica.

⁶⁵⁵Em *Hannah Arendt, une pensée trinitaire: une nouvelle approche de son œuvre*, Christian Delmas argumenta que ao excesso de “pensamento binário”, Hannah Arendt opõe um pensamento ternário que assume o que o primeiro rejeita ou minimiza: a pluralidade.

⁶⁵⁶Ver conceito de “ideal” em Barck 2000:86-118.

consciência muito aguçada de pertencer – pelo próprio peso do “novo” – a uma época dita „moderna“. Marinetti via, por exemplo, Nietzsche como um passadista pelo seu culto da tragédia grega e do espírito dionísio duma antiga civilização. Mas os modernos como Nietzsche ou Pessoa não conseguiam conceber a era moderna sem a sua herança clássica. No ensaio "Toda a obra dramática, no seu conjuncto organico" Pessoa refere que "as faculdades do espirito, que são envolvidas naquillo a que chamámos o instincto da acção synthetica não soffrem, pela agencia d'aquellas causas, e em relação aos ideais antigos, alteração notavel quanto aos ideaes geraes para que tendem",⁶⁵⁷ o que ecoa ao que Pessoa já tinha lido relativamente à questão da Antiguidade clássica entre os modernos:

Mais les autres littératures n'ont guère moins hésité à se placer, elles aussi, dans la suite logique de ce monde gréco-latin qui avait légué à l'ère moderne une si grande partie de sa culture et de son idéal.⁶⁵⁸

O que muitas vezes é considerado o “apego ao clássico” em Pessoa, tem, na verdade, mais que ver, numa certa ambivalência modernista, com uma herança do primeiro romantismo alemão. Para Friedrich Schlegel a Grécia era a imagem da humanidade absoluta e a sua literatura "o máximo e o cânone da poesia natural"⁶⁵⁹ - tal como já antes dele para Goethe⁶⁶⁰ e Winckelmann, a Grécia é a imagem do ideal, no qual se completa "o ciclo do desenvolvimento orgânico da arte".

4.7.2. Fragmento e Totalidade

Nos estudos críticos, a obra pessoana, designada de fragmentária (simultaneamente sedutor e depreciativo), não é necessariamente pensada, contudo, enquanto fragmentos (numa acepção de categoria estética). O conceito de „fragmento“ convive, numa ambivalência semântica, numa nebulosa com os termos „fragmentação“ e „fragmentário“. O termo „fragmentário“ aparece

⁶⁵⁷[BNP E3/18-64]

⁶⁵⁸Baldensperger 1913:138-9.

⁶⁵⁹"Die Griechische Poesie in Masse ist ein Maximum und Kanon der natürlichen Poesie, und auch jedes einzelne Erzeugniss derselben ist das vollkommenste in seiner Art." (Schlegel 1947:142).

⁶⁶⁰"Goethe se persuadant que la norme suprême, en art, a été fournie par la littérature grecque et que toutes les curiosités doivent être dominées par son étude ou sa préoccupation sous-entendue" (Baldensperger 1913:137).

geralmente ligado à questão da obra materialmente fragmentária (numa perspectiva da incapacidade de conclusão) e o de „fragmentação“ à crise do sujeito, operando com a noção de pluralidade e multiplicação do eu e postulando a premissa da questão heteronímica. Por outro lado, a „fragmentação“ é geralmente considerada a condição para o „fragmentário“. Mas como Leyla Perrone-Moisés refere, não é de modo algum evidente que toda a obra fragmentária suponha e assuma a fragmentação do sujeito que a escreve.⁶⁶¹

Pessoa pertence a um tempo, no qual a ideia de totalidade já há muito que estava desacreditada. Numa época de “desagregação” já não é possível conceber o mundo organizado como unidade e regido por uma ordem totalizadora. Num dos muitos apontamentos fragmentários do seu espólio, Fernando Pessoa anota:

Nenhum dos meus escritos foi concluído; sempre se interpuseram novos pensamentos, associações de ideias extraordinárias, impossíveis de excluir, com o infinito como limite. Não consigo evitar a aversão que tem o meu pensamento pelo acto de acabar seja o que for. Uma única coisa suscita dez mil pensamentos, e desses dez mil pensamentos surgem dez mil inter-associações, e não tenho força de vontade para os eliminar ou deter, nem para os reunir num só pensamento central, onde os seus detalhes sem importância, mas a eles associados, possam perder-se.⁶⁶²

Para além da pulsão teórica, inerente ao poeta, o que se ouve aqui é uma tentativa de justificação para o que geralmente é referido como uma das maiores idiossincrasias da *poiesis* pessoana: a incapacidade de conclusão. Pessoa começa por explicar o porquê da inconclusão dos seus escritos a partir da inevitabilidade de opção pelos “novos pensamentos”, pelas “associações de ideias extraordinárias”, perpassando, contudo, por este trecho, uma profunda angústia pelo que ele próprio considera também falta de capacidade. Mesmo se o que está associado aos “novos pensamentos” é o “infinito”, essa grande palavra em Pessoa, o que se sobrepõe é a falta de “força de vontade” para os evitar, a aversão do seu pensamento pela completude e a tantas vezes verbalizada incapacidade, “pelo acto de acabar seja o que for”, sublinhando uma grande amargura e desilusão consigo próprio. O fragmento, de onde extraímos esta passagem, começa já, sintomaticamente, com a questão do carácter do escritor: “É agora necessário que eu diga que espécie de homem sou. (...) É acerca do meu carácter que algo deve ser dito”. E um pouco mais

⁶⁶¹Perrone-Moisés 1988:87.

⁶⁶²O original é em inglês (Pessoa 2003:100-101).

adiante acrescenta: "Todo o meu carácter consiste na aversão, no horror, na incapacidade, que impregnam tudo o que sou, física e mentalmente, de actos decisivos, de pensamentos definidos".⁶⁶³ Ou seja, para Pessoa a inconclusão da escrita está intimamente ligada à questão da personalidade do escritor⁶⁶⁴ e laivada, assim, do sentimento trágico.

Talvez influenciada pelas próprias afirmações de Pessoa, a crítica sentiu-se também tentada a “arrumar” a questão do fragmento em Pessoa através da sua compulsão para o inacabamento e do seu desinteresse progressivo por escritos mais antigos devido a mil e um projectos simultâneos que lhe iriam surgindo e que o impediriam de concluir as obras.⁶⁶⁵ Mas tais vicissitudes não se circunscrevem apenas ao poeta português. Vários outros autores modernos houve que sofreram do mesmo mal, mas cuja obra, com efeito, não comporta em si uma ferida tão viva e não será para sempre esta "Obra quase completa".⁶⁶⁶

Pois a inevitabilidade da fragmentação, para Pessoa, mais do que consequência de um pegar e largar de projectos, passa pela importância que o pontual assume na sua escrita, tal como confessa numa carta a Mário Beirão:

Tenho a alma num estado de rapidez ideativa tão intenso que preciso fazer da minha atenção um caderno de apontamentos, e, ainda assim, tantas são as folhas que tenho a encher, que algumas se perdem, por elas serem tantas, e outras se não podem ler depois, por com mais que muita pressa escritas. *As ideias que perco causam-me uma tortura imensa, sobrevivem-se nessa tortura, escuramente outras.* (itálico nosso)⁶⁶⁷

Para além do “estado de rapidez ideativa”, o fervilhar de ideias próprio de uma imaginação fértil e que mais não é que a questão do génio (questão recorrente em Pessoa), a ideia que o poeta desenvolve aqui é a de um certo processo ablativo e transformativo de que a sua escrita sofre na construção do momento e que está intrinsecamente ligado à dor. De facto, os desassossegos de Pessoa não resultam só de uma óptica da incompletude, que terá como linha de horizonte uma “plenitude estética” (com toda a carga mística que o termo transporta), e em que a escrita acontecerá sempre, como é referido numa passagem do *Livro do Desassossego*, numa perspectiva

⁶⁶³*Ibid.* pp. 98-101.

⁶⁶⁴Ver questão do advento do indivíduo no capítulo 2.

⁶⁶⁵Para além do conceito estético inerente, há que ressaltar que, para a questão do manuscrito interrompido, abandonado em detrimento de outros projectos, também contribuiu o tempo de grandes velocidades teóricas que se vivia na cultura científica.

⁶⁶⁶Gusmão 2003:68.

⁶⁶⁷Pessoa 1999:78-79.

de traição à teoria. A dor passará, também, através do outro movimento: o sentimento de perda do momento.

Mas apesar de todo o sofrimento ante a designada “falta de capacidade”, que o faria sentir um poeta dispersivo e menor, a problemática que realmente se impõe sublinearmente nesta passagem (e que lavra por toda a produção pessoana), é o posicionamento do poeta quanto aos detalhes que ele refere serem “sem importância”, e que mais não é que a própria questão do fragmento. Uma imposição dos “pensamentos definidos” pressuporia a perda dos “detalhes sem importância”, e é evidente a relutância do poeta em perder, rasar a linha. Se estes detalhes provocam, segundo Pessoa, por um lado, um dessoramento do “pensamento central”, por outro impõem-se, pois são “extraordinários”, “impossíveis de excluir”, não se tentando prescindir deles, nem pretendendo que estes se percam. O desejo de criar obras fechadas e concluídas está, assim, em conflito permanente com um outro desejo: o de conservar o fluxo da escrita⁶⁶⁸ e a autonomia, o corpo dos fragmentos, o valerem *per se*, como uma passagem do *Livro do Desassossego* atesta:

Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua. Há imagens nos recantos de livros que vivem mais nitidamente que muito homem e muita mulher. Há frases literárias que têm uma individualidade absolutamente humana. Passos de parágrafos meus há que me arrefecem de pavor, tão nitidamente gente os sinto, tão recortados de encontro aos muros do meu quarto, na noite, na sombra. Tenho escrito frases cujo som, lidas alto ou baixo – é impossível ocultar-lhes o som – é absolutamente o de uma coisa que ganhou exterioridade absoluta e alma inteiramente.⁶⁶⁹

Na arena da discussão crítica, o sentido de “moderno” está inevitavelmente mais ligado a um rompimento com a tradição e a uma ênfase da novidade, do contingente e do efêmero. A ânsia do novo e o prazer pelo pontual, ligados em parte às aventuras das vanguardas (e pelas quais Pessoa não se interessava em demasia),⁶⁷⁰ sobrepõem-se nos discursos sobre o “moderno”, tendendo-se a esquecer que o fugidio, presente no Modernismo, só existe numa relação dialéctica

⁶⁶⁸Relativamente à interrupção e retoma do fluxo de escrita ver o conceito de “interrupção que funda o poético” de Maria Isabel Ramalho (Ramalho 2007: 249-289).

⁶⁶⁹Pessoa 1998:172.

⁶⁷⁰Em carta de 19 de Janeiro de 1915 a Armando Côrtes-Rodrigues, Fernando Pessoa, sob o pretexto de falar do seu “caso”, da natureza da crise psíquica, confessa o seu afastamento das vanguardas (que designa de *blague*): “Em qualquer destas composições [Pauís, Manifesto interseccionista] a minha atitude para com o público é a de um palhaço. Hoje sinto-me afastado de achar graça a esse género de atitude” (Pessoa 1999^a:143).

com o eterno, como nos diz já o primeiro teorizador deste projecto estético inovador, Charles Baudelaire, que em “O pintor da vida moderna” define a modernidade como “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”.⁶⁷¹ Porque no Modernismo coabitam ambos os momentos: o *inacabamento* que está ligado à transitoriedade e ao pontual e o *eterno*, isto é, a existência de valores intemporais que actuam simultaneamente no sentido dum tempo e na integração num tempo (com vista ao futuro).⁶⁷²

Este sentido que o Modernismo assume de “arte que realiza a eternização do instante”, já existia, segundo João Barrento, nos primeiros românticos alemães, “para quem o romântico (que agora é sinónimo do moderno) é a capacidade de elevar o comum a uma potência superior. Percebe-se melhor, através desta filiação, a inclusão do conhecido ensaio de Baudelaire sobre a modernidade – “Le peintre de la vie moderne” – num volume intitulado *L’art romantique*, em 1868.”⁶⁷³

Mas a vivência de ambos os momentos – o pontual e o eterno – é nitidamente díspar nos diferentes autores do Modernismo. Enquanto nalguns poetas desta modernidade, o prato da balança parece pender mais para o contingente, tal como em Paul Valéry, que faz estridentemente a apologia do momento (“possible à chaque instant”) e da precariedade (“un poème n’est jamais achevé”), outros, como Pessoa, apesar de quererem acreditar na força das “frases bem-feitas” e não pretenderem prescindir delas, sonham, no seu ideal de completude, com o eterno, que se traduz, no poeta, a um nível mais teórico, num conceito normativo de literatura:

Nunca mais tornarei a ter o prazer falso de produzir obra perfeita. O que escrevo hoje é (...) melhor, mesmo, do que poderiam escrever os melhores. Mas está infinitamente abaixo daquilo que eu, não sei porquê, sinto que podia – ou talvez seja, que *devia* – escrever.⁶⁷⁴

⁶⁷¹Baudelaire cit. in Barrento 2001:23-24. João Barrento refere que esta “terá sido talvez a mais produtiva contradição dos “modernos” desde o Romantismo: a tensão entre a verdade do novo (a “religião do futuro”, como lhe chama Campagnon, na esteira de Baudelaire) e a *nostalgia das origens* – quer estas se chamem Idade Média idealizada, regresso à natureza, primitivismo, “anywhere out of this world” (nos *Poèmes en prose* de Baudelaire), atavismos de vária ordem, ou até mesmo aquela mítica adoração futurista da máquina, mais como dinamismo puro, manifestação de força e energia (a par da guerra), do que como produto da técnica moderna”.

⁶⁷² “A *modernité*, a modernidade como projecto estético inovador, em Baudelaire, usa pela primeira vez o termo para o fazer entrar numa dialéctica com a *antiquité*, da qual o conceito sairá com o sentido de: arte que realiza a eternização do instante” (*Ibid.* p. 19).

⁶⁷³ *Ibid.* p. 20.

⁶⁷⁴Pessoa 1998:230.

Esta tensão entre “associações de ideias extraordinárias” (as frases assombrosamente bem escritas do *Livro do Desassossego*), que terão inevitavelmente um tratamento fragmentário (para o qual o “infinito” da primeira passagem remete) e o “pensamento central”, o “acabar” que remete para uma totalidade, é, sem dúvida, uma das matrizes mais insistentes no pensamento pessoano, mesmo que o termo “fragmento” não apareça explicitamente mais do que uma dezena de vezes. A questão ocupa muitas páginas fragmentadas e fragmentárias, nas quais Pessoa discorre sobre a visão em negativo do fragmento: a *Totalidade* (tal como Lucien Dällenbach e Christiaan L. Hart Nibbrig nos apresentam em *Fragment und Totalität*, o fragmento não é unicamente um *fractum* em relação a uma totalidade, sendo sim, fragmento e totalidade, termos correlativos).⁶⁷⁵

Pessoa afasta-se, assim, radicalmente (pelo menos, à primeira vista) de posições propugnadas por outros autores do Modernismo, que, na esteira de Nietzsche, repetem estentoricamente o despedaçar e o perder de respeito pela unidade, o que leva a uma tentativa de desvinculação da ideia de perfeição e totalidade estética e a que a imperfeição seja assumida enquanto projecto. Pessoa não consegue seguir o conselho de Nietzsche e afastar-se da ideia de perfeição e de totalidade estética, devido à sua orientação, a nível de um pensamento teórico, pela normatividade, opondo, assim, o que “devia” escrever ao que ousa escrever, que na sua opinião não deveria estar muito longe do que diz no *Livro do Desassossego*: “trechos, bocados, excertos do inexistente”. Se Valéry preconiza a defesa da precariedade porque a sente (“un poème n’est jamais achevé”), Pessoa, sentindo o desassossego do pontual, anseia pela totalidade (num contexto de uma filosofia idealista). O fragmento não poderá ser, assim, mais do que algo inacabado, imperfeito, quebrado (no *Livro do Desassossego* o fragmento aparece associado a cacos, lixo).⁶⁷⁶

No caso de Pessoa, para além de este operar frequentemente com as noções, reiteradas na passagem anterior, de “conjunto”, “coordenado orgânico” e “harmonia”, abundam ainda por toda a produção pessoana conceitos como “unidade”, “perfeição”, “equilíbrio”, o “todo”, que deverão ser entendidos (apesar dos princípios ontológicos corresponderem, em certo sentido, a uma lógica classicista e classicizante) num contexto de uma concepção idealista.

O romantismo de Iena estará para sempre ligado à forma do fragmento (talvez até mais do que à própria teoria),⁶⁷⁷ que ficou a marca mais distintiva da sua originalidade e da sua radical modernidade. Querendo-se demarcado e sinalizando uma relativização do conceito de Totalidade

⁶⁷⁵Em *Fragment und Totalität*, Dällenbach e Hart Nibbrig referem igualmente que a questão central de qualquer estética será a ligação entre a parte e a todo, o que em Fernando Pessoa é particularmente verdadeiro (Dällenbach/Hart Nibbrig 1984:7).

⁶⁷⁶“Escrevo sorrindo com as palavras, mas o meu coração está como se se pudesse partir, partir como as coisas que se quebram, em fragmentos, em cacos, em lixo.” (Pessoa 1998:375).

⁶⁷⁷A questão da produção teórica entendida enquanto literatura como consequência da teoria e a teoria pensada enquanto literatura, é central no projecto do grupo de Iena. Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy apresentam o romantismo em *L’Absolu littéraire* a partir do conceito de “absoluto literário”, que exprime, exactamente, a invenção literária decorrente da própria teoria.

(mas também do Belo e da Verdade), o fragmento não consegue negar, contudo, a sua filiação,⁶⁷⁸ na medida em que refletirá sempre implicitamente uma unidade. Para os românticos, o fragmento é a parte independente ou auto-suficiente, enquanto expressão de um absoluto (do qual, em terminologia pessoana, o “infinito” será o correlativo). Schlegel, num célebre fragmento, em que refere que um fragmento deverá ser, semelhantemente a uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo em redor e acabado em si mesmo, como um ouriço, vai afirmar a orgânica individual do fragmento.

Tal como acontece em Pessoa, o pensamento estético romântico não será um pensamento sistemático, mas talvez se imponha como pensamento do „sistema“. O comentário de Walter Benjamin sobre Schlegel, em que refere que este não buscava o absoluto de forma sistemática, mas sim o inverso, buscando o entendimento do sistema de forma absoluta,⁶⁷⁹ poderia ser perfeitamente aplicável à concepção estética pessoana. Nos escritos teóricos de Pessoa encontramos, por um lado, uma insistência no „sistema“ e na sistematização de projectos (até do próprio „drama em gente“) e por outro, uma forma muito pouco sistemática na sua abordagem estética, o que levou o próprio Jacinto do Prado Coelho, editor dos primeiros escritos teóricos pessoanos, a declarar na introdução de *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* que estes seriam textos menores, pois teria "a sensação de que a doutrina estética do autor não corresponde à perturbante modernidade da sua poesia".⁶⁸⁰

Tal como com os românticos, também em Pessoa se concretiza o dilema entre cingir-se a um sistema ou não contar com sistema algum, a dialéctica entre o que ele denomina de “pensamento central” e “pensamento casual” (pensamento casual este, que seria necessário “converter num sistema”). Para dizê-lo com o próprio Schlegel: "Para o espírito, é tão funesto ter um sistema como não ter nenhum. Ele terá, assim, que se decidir por combinar ambas as partes". Mas será exactamente a esta combinação que Pessoa terá dificuldades em aceder, por uma hiper-consciência que o conduzirá, inevitavelmente, não só a um conflito, mas a todo um estado de crise (que é a condição *per se* do moderno). Onde um compromisso parece acontecer é no aforismo, uma forma na qual as contradições não surpreendem e na qual Pessoa, sem angústias, se movimenta livremente através de paradoxos e aporias.⁶⁸¹ O aforismo parece ser, assim, a forma do

⁶⁷⁸Segundo Eberhard Ostermann, esta abertura e ambiguidade do conceito não terá existido inicialmente. Estas tonalidades só terão surgido mais tarde com a entrada na terminologia literária e consequente metaforização. A aceção de fragmento enquanto “algo inacabado, imperfeito, quebrado”, assim como a noção de ruína, destruição e desmoronamento, resquícios de uma totalidade perdida e por realizar, surgirá somente no século XVIII (Ostermann 1991:11-12).

⁶⁷⁹ Lacoue-Labarthe/ Nancy 1978:67.

⁶⁸⁰Pessoa 1967:xxxiv.

⁶⁸¹Em *Aforismos e Afins* (2003), Richard Zenith confirma que o aforismo foi cultivado pelo poeta, ao longo da sua vida, ortoninamente e através de Alexander Search, Pantaleão, Álvaro de Campos, Bernardo Soares e o Barão de Teive.

compromisso que consegue conciliar sistemático e assistemático, brevidade e absoluto. O aforismo, herança também ela romântica, traduz muito do espírito moderno: sem aspirações sistemáticas, afirma simultaneamente a singularidade de um olhar, a subjectividade de uma enunciação e o cepticismo e crise da linguagem. Na medida, porém, em que na realidade das máximas e dos aforismos a questão do inacabamento não se coloca, pois tratam-se de formas breves mas não fragmentárias, e se anseia concentrar, numa única frase, um sentido total, o aforismo comporta também em si a aspiração à totalidade. Um aforista posterior, Karl Kraus, diria ironicamente a este respeito que alguém que sabe escrever aforismos, não se deveria dispersar em textos.

Pela capacidade de formular, de dizer bem (muitas das “grandes frases” no Livro do Desassossego funcionam enquanto aforismos no trecho), e pelas suas qualidades de sabedoria concentrada, de permanência daquilo que enuncia, o aforismo parece apontar também mais certamente para um futuro (a “posteridade” que tanto ocupa Pessoa). Paul Valéry, considerado um dos maiores escritores aforísticos do século XX, deixa no seu diálogo platónico *Eupalinos* a personagem de Fedra dizer: "Il y a aussi des discours si brefs, et dont quelques-uns n'ont qu'un mot; mais si pleins, et qui dans leur nette énergie, répondent à tout si profondément, qu'ils paraissent concentrer des années de discussions internes et d'éliminations secrètes; ils sont indivisibles et décisifs comme des actes souverains. Les hommes vivront longtemps de ces quelques paroles!".⁶⁸²

Se nos perguntarmos qual o valor que o conceito de fragmento assume no sistema teórico-literário de Fernando Pessoa, talvez exactamente este: o de arco tendido entre um passado e um futuro, e onde o presente (já prenhe de futuro, todavia) seria o ponto de maior tensão. Semelhantemente ao anjo da História, que Walter Benjamin refere na tese IX "Sobre o conceito da História", também Pessoa, de rosto voltado para o passado, se afasta do que olha fixa e obsessivamente. O que nos parece a nós um encadeamento de acontecimentos, surge-lhe a ele como uma catástrofe. Ele gostaria de se deter e reconstruir as ruínas que vê à sua frente, mas um vendaval que sopra do paraíso (e que Walter Benjamin denomina de progresso) prende-lhe as asas e empurra-o para o futuro. De costas viradas para o futuro, e com os olhos postos no passado, o que vê é um monte de escombros, ruínas, crescer até às alturas. Mas este anjo benjaminiano, para além de ser a imagem do passado e do futuro, é também o anjo do novo (é a partir da imagem do *Angelus Novus* de Klee que Benjamin irá ver o seu anjo alegórico). Apesar de o presente não ser explicitamente mencionado na alegoria, ele está lá e é indiciado através do olhar para o passado. O presente, o momento das fulgurações de sentido, só terá o seu reflexo num passado, com a

⁶⁸²Valéry 1957b:131.

imagem do crescer do amontoado de fragmentos. Podemos ler, nesse sentido de uma relação de um presente com um passado em ruínas (entendido como inacabado), a seguinte passagem de um fragmento do *Livro do Desassossego*: "Porque escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Escripto, imperfeicoa-se; por isso o escrevo".⁶⁸³

Apresentando Pessoa como o anjo benjaminiano, de costas viradas para o futuro, não significa que vejamos o poeta como alguém sem uma consciência de futuro. Como é conhecido, Pessoa interessou-se muito pelas questões da posteridade (sobretudo pela que lhe era mais querida, a da entrada no cânone), deixando-nos vários escritos sobre o tema, do qual o ensaio *Erostratus* é um exemplo. Avento-me aqui a afirmar que uma das razões para a larga produção ensaística de Pessoa sobre a questão, passará por um olhar, não torturado como o sobre o passado, mas especulativo sobre o futuro. Sobre o que não vê, mas imagina e, por isso, já sente, consegue falar e teorizar muito mais livremente do que sobre o que olha fixamente e que gostaria de reconstruir (mas não consegue, pois os ventos empurram-no para um futuro).

A produção pessoana será, assim, uma escrita intervalar, não entre projectos simultâneos, mas entre a pulsão da escrita do contingente (que apesar de tudo é mais forte) e um ideal estético estreitamente ligado a uma filosofia idealista, no sentido de uma totalidade orgânica. Escrita de interstícios também, no sentido de uma escrita da dificuldade do dizer (paradoxal à avalanche produtiva pessoana), muito próxima de uma afasia, presa entre um passado, um presente e um futuro, que o leva a sentir "o tempo com uma dor enorme". Estes três tempos, sendo são momentos comuns ao Modernismo, apontam, simultaneamente, em direcções tão diversas como o de um Idealismo ou de um pós-modernismo.

4.8. Confluência de modelos

4.8.1. Conceitos: Harmonia, Organismo

No Modernismo, são sobretudo a fragmentação, a variabilidade e a autoreferencialidade que, após o largar da "harmonia" enquanto *Leitkategorie* estética, marcam a obra de arte do século

⁶⁸³Pessoa 1998:308.

XX (Adorno refere que aqui o conceito de harmonia não desaparece, sendo unicamente substituído pelo de “coerência”).⁶⁸⁴

A harmonia mantém-se, assim, esteticamente presente nas formas do que geralmente é designado de “reminiscências clássicas”, como é o caso em Paul Valéry,⁶⁸⁵ para além de se constituir enquanto reacção crítica a determinados projectos culturais⁶⁸⁶ ou como compensação encenada da contradição (determinada classicamente). Também para as vanguardas, a harmonia faz parte do processo da obra de arte e é concebida enquanto momento de construção. Daí no manifesto do Sensacionismo Pessoa se referir à importância da “harmonia”, fazendo aqui a ponte entre a Natureza (com maiúscula) e o “todo”:

O Sensacionismo é assim porque, para o Sensacionista, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra. Há regras, porém, dentro das quais essa ideia ou sensação tem, basilarmente, que ser expressa? Sem dúvida que as há, e elas são as regras fundamentais da arte. São três:

1.^a - Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na Natureza - isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica.⁶⁸⁷

O conceito de “coordenado orgânico” que provém do universo das ciências naturais, integra-se na noção de “harmonia”,⁶⁸⁸ um grande conceito estético⁶⁸⁹ no universo pessoano. A propósito de uma novela dramática de António Botto, Pessoa explicita o que para si é relevante numa obra de arte:

⁶⁸⁴Adorno 1970:235.

⁶⁸⁵Em 1894, Paul Valéry utiliza na sua *Introduction à la methode de Leonard de Vinci* a arquitectura da Renascença como modelo de uma universalidade que se concretiza esteticamente no conceito de “poesia pura” (Barck 2000:24).

⁶⁸⁶*Ibid.*

⁶⁸⁷Pessoa 1966:87.

⁶⁸⁸É também a busca de modelos harmónicos que leva Pessoa e outros modernistas a considerar as experiências da desarmonia (histórica ou filosoficamente entendida) como formas de degenerescência.

⁶⁸⁹Para além de remeter para a ordem e o equilíbrio, a harmonia funciona enquanto centro organizador de *praxis* estética.

E assim se chega à conclusão de que, em qualquer obra de arte, o que importa é o conjunto, aquele coordenado orgânico que se forma por, e através de, a harmonia expressiva das suas partes componentes.⁶⁹⁰

Pessoa insere logo no início do ensaio "Propomo-nos determinar qual seja o valor artístico do drama "Octavio", de que é auctor Victoriano Braga" a questão da "harmonia": "obra (...) harmónica", "construção harmónica do todo", "instinto de harmonia". Para Pessoa o equilíbrio, ordem, harmonia na arte é uma constante do espírito humano, que remetia para uma unidade antecedente e primordial que teria existido. O conceito de "harmonia" provém das leis naturais e universalistas e Pessoa conjuga ambos os "topoi" que cunham o termo desde a Antiguidade: universalidade⁶⁹¹ e junção de categorias matemático-ciências naturais e estéticas. Embora se associe em Pessoa a questão da harmonia à imagem da Grécia antiga (enquanto miragem utópica), pois a transferência da "harmonia" do modelo de interpretação do mundo para o campo da construção estética é acompanhada por esboços utópicos, cujo modelo a seguir é maioritariamente a Antiguidade clássica, entre os modernos parece consensual que a ciência seja um dos factores harmónicos decisivos.

O que hoje temos que possa representar progresso, se nos referirmos ao período grego da civilização, mais não é do que produto de utilização extra-cristã desse próprio período, ou de que resultado do trabalho propriamente científico. E o próprio trabalho científico, tão bem, outra coisa não vem a ser do que uma continuação do espírito grego, que trouxe para a humanidade o espírito científico propriamente dito, a substituição do critério objectivo ao subjectivo na interpretação dos fenómenos.

Pouca gente compreende e realiza como a história da humanidade anterior à da Grécia é falha e nula no que se refere às atitudes científicas e lúcidas que hoje nos parecem as mais simples. Por muito que muitos digam amar a Grécia, poucos sabem quanto deveras lhe devemos.⁶⁹²

Pessoa encontra esta ideia e também a da raiz metafísica da ciência no mundo clássico num dos autores da sua biblioteca pessoal, o filósofo francês Émile Boutroux (1845-1921), discípulo de

⁶⁹⁰Pessoa 2000a: 486.

⁶⁹¹"O processo clássico, que consiste em eliminar da sensação ou emoção tudo o que nela é deveras individual, extraindo e expondo tão-somente o que é universal." (Pessoa cit. in Gaspar Simões 1938:47).

⁶⁹²Lopes 1990:271-273.

Rudolf Eucken e Hermann von Helmholtz e mestre de pensadores como Henri Bergson, Émile Durkheim ou William James, que já propugnava um maior diálogo entre disciplinas.⁶⁹³

L'idée d'une combinaison de la philosophie et de la science était très simple dans le monde grec. La science y était pénétrée des principes d'ordre, d'harmonie, d'unité et de finalité qui étaient les fonds commun de la raison et des choses : elle était ainsi métaphysique dans son essence. Et la philosophie était l'esprit, reconnaissant ses propres principes esthétiques et rationnels dans ceux de la nature et de la vie humaine.⁶⁹⁴

4.8.2. Ciência e Totalidade

No outro ensaio "Toda a obra dramática, no seu conjunto orgânico", para além de uma divisão de critérios a partir do peso da questão “psicológica”, Pessoa apresenta uma das primeiras definições de “obra dramática”. Esta formulação em termos organicistas, denota, por um lado, a ligação que Pessoa faz entre este género literário e a questão recorrente da unidade, mas sobretudo o peso das Ciências naturais no pensamento estético pessoano:

Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico, se compõe de trez partes: a psychologia das personagens, a interacção dos psychismos d'ellas, e a acção ou enredo, por meio, e atravez, da qual essa interacção se produz. Composto assim objectivamente de trez elementos [+++++]

⁶⁹³O volume de Boutroux na BpFP acusa a data "13-VI-1912" e parecem ter havido, pelo menos, três leituras desta obra, dado encontrarem-se 3 tipos de tinta: preta e lápis de carvão e lápis azul. Pessoa refere-se ainda a Boutroux em dois textos: "Aqueles que, como o sr. Boutroux, abrem uma oposição entre a cultura alemã e a cultura greco-romana, laboram em erro" (s.d.) in Pessoa 1993:47 e no "Ultimatum" de Álvaro de Campos: "Passai à esquerda do meu Desdém virado à direita, criadores de «sistemas filosóficos», Boutroux, Bergsons, Euckens, hospitais para religiosos incuráveis, pragmatistas do jornalismo metafísico, lazzaroni da construção meditada!" (Campos 1981:32).

⁶⁹⁴Passagem destacada por Pessoa com sublinhados (Boutroux 1911:139, imagem Boutroux 2).

Como num organismo, nenhum d'estes elementos, ou órgãos, do drama é função ou effeito de qualquer dos outros; são, não consequentes, mas interdependentes. Podemos todavia, e de certo modo, estabelecer com elles uma seriação causal.⁶⁹⁵

Quando estabelece uma relação de sinonímia entre “organicista” e “organização”, Pessoa vai ao encontro de certas teorias organicistas, na esteira de vários autores provindos da Fisiologia experimental (tal como Johannes Müller)⁶⁹⁶ ou das teorias evolucionistas pós-Darwin (tal como Haeckel ou Spencer, para quem a organização era uma lei fundamental da evolução):

As palavras "organizar", "organização" e "organizador" pode dizer-se que constituem o estribilho teórico da nossa época. (...) A palavra "organizar" deriva-se do termo "órgão", e é aparentada com o termo "organismo". Organizar é, pois, fazer de qualquer coisa uma entidade que se assemelhe a um organismo, e como ela funcione. (...) Organizar é tornar uma coisa semelhante a um organismo. É fazer dessa coisa um conjunto dividido em partes componentes, a cada uma das quais compete uma função especial, distinta das outras, e concorrendo todas, cada uma pelo exercício da sua função, para a coesão e vitalidade do conjunto. Há, pois, que ter presentes, em toda a organização, três princípios fundamentais: 1), o conjunto deve ser dividido no número de elementos, ou órgãos, que é preciso, e nem em mais nem em menos que esses; 2), cada elemento, ou órgão, do conjunto tem que ter uma função absolutamente distinta da de qualquer outro elemento, e relacionada com a função desse outro apenas pela circunstância do comum concurso para o funcionamento do conjunto; 3), adentro de cada elemento ou órgão do conjunto se observará a mesma distinção de funções que se estabeleceu para o próprio conjunto, visto que cada elemento ou órgão, por distinto e diferenciado, é um conjunto em si mesmo.⁶⁹⁷

Relativamente ao conceito de organismo, o próprio Pessoa relembra que o "termo é biológico"⁶⁹⁸ e a "palavra “organizar” [deriva] do termo “órgão”, e é aparentada com o termo

⁶⁹⁵ [BNP E3/18-63]

⁶⁹⁶ Precursor da Fisiologia moderna que influenciou decisivamente o pensamento de Haeckel, defendia que a maior parte das actividades vitais no organismo do homem (assim como dos animais) acontecem de acordo com leis físicas e químicas e que até muitas delas até seriam regidas matematicamente.

⁶⁹⁷ Publicado na *Revista de Comércio e Contabilidade*, nº 4, 25.04.1926, Lisboa (Pessoa 1986:116-117).

⁶⁹⁸ "O termo é biológico, e aplica-se àqueles entes vivos em que se dá determinada complexidade de estrutura e uma concomitante complexidade de funções. Um organismo vital complexo formou-se, no decurso do que se chama

“organismo”” (“Organisar é, pois, fazer de qualquer coisa uma entidade que se assemelhe a um organismo” “é tornar uma coisa semelhante a um organismo”).

Também Pessoa encontra na recepção a Aristóteles (um volume de Thomson sobre Platão e Aristóteles) a referência à ligação do autor clássico tanto às teorias evolucionistas⁶⁹⁹ como à Biologia e à questão em redor do “organismo”. Tal poder-se-ia pensar equidistante de Aristóteles mas, na verdade, na Poética são utilizadas várias imagens referentes ao reino animal, metáforas afins à “natureza” e às “espécies”, e ainda outros conceitos que são traduzidos como “ser vivente”, “corpos viventes”, “organismo vivente”:

no other philosopher has had so full a sense of organic life pulsing through the universe of thought and being.(...) Aristotle’s real world is a whole composed of unnumbered living elements – an organization of organisms. That is never out of his mind, and the thought of it unifies all his thinking.⁷⁰⁰

Esta concepção está em congruência com a imagem que Pessoa tem do papel de convergência que a ciência já tinha na Antiguidade clássica:

O segundo - dando o Individualismo como primeiro - é o espírito científico.

Da Idade Média, e pela Renascença, foram surgindo pouco a pouco as ciências, próprias como aplicadas. A invenção da imprensa, a descoberta da pólvora, a dos instrumentos náuticos, a (...) com uma fiada de tais descobertas e invenções se foi construindo o muro do templo da nossa era. As nossas descobertas marítimas, no que obra científica, entram, pelos seus efeitos nesta categoria.

O terceiro elemento foi o internacionalismo. Este é porventura o mais importante de todos, quando consideramos a importância pelo quanto o elemento é típico da

"evolução", por o que os biólogos denominam "diferenciação", isto é, a formação - lenta e confusa no tempo, definida nos seus resultados últimos - de órgãos especiais, cada um para uma função especial, e concorrendo todos, cada um adentro da sua função, para a manutenção da vida do organismo em seu conjunto.

Quanto mais alto o organismo na escala evolutiva, mais complexos os seus órgãos, mais diferenciados; e, quanto mais diferenciados esses órgãos, menos capaz é cada um deles de exercer a função que compete a outro. O fígado, órgão definido do organismo, não pode substituir o baço nas suas funções. O pulmão não pode substituir o estômago, nem o estômago o pulmão. Nos entes vivos inferiores, e indiferenciados, a mesma estrutura faz as funções de estômago e de pulmão; ou, em melhores palavras, por não haver ainda estômago nem pulmão, as funções, que mais tarde competirão a estes, encontram-se, naquele estado rudimentar da vida, concentradas indefinidamente numa só substância.

Um organismo é, pois, uma entidade viva em que diferentes funções são desempenhadas por órgãos diferentes, incapazes de se substituírem entre si, e concorrendo todos, na sua entrecção de conjunto, para a manutenção e defesa da vida do conjunto do organismo, ou do organismo como conjunto." (Pessoa 1986:116-117).

⁶⁹⁹Thomson 1928:63.

⁷⁰⁰*Ibid.*p. 64.

civilização que designa. Individualismo e espírito científico teve a Grécia Antiga (a Hélade), e tais são - acrescido outro elemento, que para o caso não vem - as bases da sua existência civilizacional.⁷⁰¹

Álvaro de Campos, em "Apontamentos para uma estética não-aristotélica", quer colocar a arte num plano oposto à ciência (ideia não partilhada por Pessoa, como sabemos). Na formulação da sua estética não-aristotélica,⁷⁰² Álvaro de Campos estabelece a ligação entre a estética aristotélica e a ciência:

Creio esta teoria mais lógica - se é que há lógica - que a aristotélica; e creio-o pela simples razão de que, nela, a arte fica o contrário da ciência, o que na aristotélica não acontece. Na estética aristotélica, como na ciência, parte-se, em arte, do particular para o geral; nesta teoria parte-se, em arte, do geral para o particular, ao contrário de na ciência, em que, com efeito e sem dúvida, é do particular para o geral que se parte. E como ciência e arte são, como é intuitivo e axiomático, actividades opostas, opostos devem ser os seus modos de manifestação, e mais provavelmente certa a teoria que dê esses modos como realmente opostos que aquela que os dê como convergentes ou semelhantes.

Actualmente, já há uma maior consciência da importância dos escritos aristotélicos sobre a filosofia natural e outros campos científicos,⁷⁰³ mas tal já é chamado à atenção por um autor que figura no acervo da BpFP:

The application of the Aristotelian philosophy to the subject has more than that. One result of it was classification according to genus and species, the first step in the direction of making Biology a true science.⁷⁰⁴

Estes autores que tentam recuperar os escritos biológicos de Aristóteles, tal como *Historia animalium* ou *De partibus animalium*,⁷⁰⁵ defendem que a filosofia aristotélica⁷⁰⁶ influenciou

⁷⁰¹Pessoa 1980b:97.

⁷⁰²Pessoa 1980a:25.

⁷⁰³Ver *Aristotle and the science of nature: unity without uniformity* de Andrea Falcon.

⁷⁰⁴Thomson 1928: 62.

decisivamente não só a formação e o desenvolvimento da nossa concepção moderna do mundo como até o nosso pensamento científico actual, pelo que muitas problemáticas poderão estar, assim, ligadas a questões biológicas e muitos termos poderão ter uma conotação biológica.⁷⁰⁷

É neste sentido também que vários textos de Pessoa abordam a questão das forças de integração e desintegração, tal como Álvaro de Campos o faz em "Apontamentos para uma estética não-aristotélica":

Como aplicaremos à arte o princípio vital de integração e desintegração? O problema não oferece dificuldades; como a maioria dos problemas, basta, para o resolver, ver bem que problema ele é. Indo ao aspecto fundamental da integração e da desintegração, isto é, à sua manifestação no mundo chamado inorgânico, vemos a integração manifestar-se como coesão, a desintegração como *ruptibilidade*, isto é, tendência a, por causas (neste nível) quase todas macroscopicamente externas — aliás perpetuamente operantes, em grau menor ou maior — o corpo se cindir, se quebrar, deixar de ser o corpo que é. No mundo chamado orgânico mantêm-se, variando o nome porque a forma de manifestação, estas duas forças.

A concepção das teorias vitalistas em Pessoa passa por estes dois princípios vigentes no “organismo”. Para tal recorre ao que denomina de “linguagem química” e da biologia:

Toda a vida consiste, na realidade, em resistir à desintegração, no combate contra a dispersão e a perda de unidade orgânica. Todas as coisas tendem a desintegrar o organismo, e todo o esforço deste consiste em resistir a essa desintegração. O poder de resistir à desintegração é o que é denominado vitalidade.

Vamos levar mais longe a nossa análise. Sendo o organismo, como é, capaz de integração e de desintegração, é evidente que deve possuir uma força que o faz ou tende a fazê-lo manter uno, assim como outra força que tende a fazê-lo plural, isto é, a desintegrá-lo, a matá-lo. (...)

⁷⁰⁵Segundo Wolfgang Kullmann os estudos empíricos na área da Biologia e da Zoologia poderão ter, assim, um peso muito maior na obra de Aristóteles do que o que foi assumido até agora. Ver "Philosophie und Wissenschaft" in *Aristoteles' Biologie* (Kullmann 2003:231- 241).

⁷⁰⁶Segundo Kullmann, no centro da filosofia aristotélica está o conceito grego de “Episteme” que designa simultaneamente o conhecimento e a ciência. Aristóteles não dividia, tal como nós fazemos, os seus escritos em “filosóficos” e “científicos” mas sim em filosofias teórica, práticas e productivas (Kullmann 2003:231).

⁷⁰⁷Relativamente à importância de Aristóteles no campo da organização do saber e do saber científico ver questão da lógica indutiva e deductiva.

O organismo é composto por um grande número de elementos – células, ordens – na linguagem da biologia. Agora, toda a multiplicidade, toda a ausência de unidade própria, implica desintegração. (...)

A força da integração é mais misteriosa: nela reside o problema. Não é que a unidade seja misteriosa; é a unificação que o é. O organismo é, na verdade, composto de muitos elementos. Mas não é uma soma, é sim uma síntese. Para usar a linguagem química, o organismo é uma combinação, não uma mistura. A combinação dos elementos no organismo produz algo mais do que o que está contido nos elementos, embora a sua natureza seja dada tão completamente como o é a natureza da mudança química. (...) A síntese característica que é a vida, que é o organismo indica a integração, e a força, qualquer que seja, que faz do organismo uma síntese, e não uma soma dos seus elementos, é a força integrante. (...)

Estes factos simples, verdadeiros na própria vida, são susceptíveis de ser aplicados a todas as vidas e formas de vida, não só aos próprios organismos, mas também a outras espécies de organismos – sociedades e nações. (...)”⁷⁰⁸

Podemos encontrar esta concepção de vitalismo na arte que tem em vista uma "harmonia interna e orgânica", "entre o todo e as partes componentes", no próprio manifesto do Sensacionismo:

O Sensacionismo é assim porque, para o Sensacionista, cada ideia, cada sensação a exprimir tem de ser expressa de uma maneira diferente daquela que exprime outra. Há regras, porém, dentro das quais essa ideia ou sensação tem, basilarmente, que ser expressa? Sem dúvida que as há, e elas são as regras fundamentais da arte. São três:

1.^a - Toda a arte é criação, e está portanto subordinada ao princípio fundamental de toda a criação: criar um todo objectivo, para o que é preciso criar um todo parecido com os todos que há na Natureza - isto é, um todo em que haja a precisa harmonia entre o todo e as partes componentes, não harmonia feita e exterior, mas harmonia interna e orgânica. Um poema é um animal, disse Aristóteles; e assim é. Um poema é um ente vivo. Só um ocultista, é claro, é que pode compreender o sentido dessa expressão, nem é permissível, talvez, explicá-la muito detalhadamente, ou mais do que o nada que já se disse.⁷⁰⁹

⁷⁰⁸Este texto que aborda estas questões a partir dos estudos de Marie François Xavier Bichat (1771-1802, anatomista e fisiólogo francês, pai da Histologia e da Patologia modernas) e de uma perspectiva vitalista foi redigido em inglês e assinado por Alexander Search [BNP E3/79A (71-82)].

⁷⁰⁹Pessoa 1966:159-160.

A trave mais segura para fornecer a tão ansiada totalidade seria, assim, o positivismo, tal como Émile Boutroux formula: "La science tend vers l'unité, trouve l'unité?".⁷¹⁰ Também Gustave Le Bon, em *L'Évolution des forces*, introduz no início do primeiro capítulo a ideia que a filosofia se tinha se vergar perante a superioridade das ciências naturais no que diz respeito à clareza de definições, à exactidão de demonstrações e à precisão das experiências. Nas Ciências naturais tudo se interligaria e interpretar-se-ia com rigor, possibilitando a confiança na unidade: "Devant ces imposants résultats, le philosophe s'inclinait, reconnaissant que si la certitude n'existe guère dans le milieu où il vit, on pouvait au moins la rencontrer dans le domaine de la science pure."

Num volume da sua biblioteca pessoal sobre a filosofia de Herbert Spencer é formulada uma ideia assaz interessante que Pessoa regista e assinala. Na opinião do autor, William Henry Hudson (1841-1922), a acompanhar o aumento de heterogeneidade também teria que se registar um movimento compensatório na direcção da "completa unidade orgânica":

Along with advance towards increasing heterogeneity there must also be an advance towards completer organic unity. (...) Evolution is always integration, as dissolution is disintegration.⁷¹¹

O espírito positivista plasma, em Pessoa, a utopia do Conhecimento que ficará, naturalmente, por cumprir, produzindo, contudo, asserções que atravessam todo o discurso pessoano em direcção a uma teleologia da escrita, tendo no horizonte uma totalidade perfeita e orgânica. Para este modelo harmónico, um dos grandes fundamentos não só da concepção do drama mas de toda a estética pessoana, contribuem conceitos e imagens das teorias vitalistas e das Ciências naturais.

⁷¹⁰Boutroux 1911:253 (imagem Boutroux 4, passagem relevada a azul na margem direita da página).

⁷¹¹Hudson 1904:51 (passagem assinalada, imagem Hudson 1). Pela rubrica " F. A. N. Pessoa" no volume, este terá sido lido até 1916.

4.8.3. Idealismo hegeliano em Pessoa

4.8.3.1. Pessoa e Hegel

Um outro autor, cujo apego à Antiguidade clássica era muitas vezes apelidado de “classissismo” foi Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Hegel, para quem a completude da arte só teria existido na Antiguidade grega e a Grécia antiga representava o zénite da evolução cultural, não estava sozinho nesta idealização da cultura grega, juntando-se a uma grande família de pensadores, abrangendo Goethe, Humboldt ou Marx. Em Hegel, só na imagem utópica da Antiguidade grega é que se daria a representação do Absoluto (“sinnliche Darstellung des Absoluten”). De acordo com as teses hegelianas, a arte dos antigos seria a expressão do “espírito absoluto” (“absoluten Geistes”), através do qual se atingiria de uma forma mais acabada a “verdade absoluta” (“absoluten Wahrheit”). O objectivo do processo traçado em *Fenomenologia do Espírito* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807) é o verdadeiro conhecimento ou „o absoluto“ („Das absolute Wissen“), que está intimamente ligado à questão da subjectividade. E será esta consciência da subjectividade que irá caracterizar exactamente os modernos.

Apesar de Fernando Pessoa ser muitas vezes apresentado como diametralmente afastado do pensamento hegeliano, a influência de Hegel nos séculos XIX e XX são incontestáveis e Pessoa não poderia ser impermeável ao impacto das suas ideias. Pese uma certa animosidade em relação a Hegel e a todo o idealismo, em geral, (de fundo histórico, como iremos ver), Pessoa não tem, como Ernest Bovet afirma, numa passagem assaz interessante (e que Pessoa significativamente assinala) de *Lyrisme, Épopée, Drame. Une loi de l'histoire littéraire expliquée par l'évolution générale*, sobre o peso de Hegel no seu tempo, como fugir à sua influência (mesmo sem o ter lido!):⁷¹²

Plus on m'a parlé de Hegel, et moins j'ai voulu le lire, craignant d'être absorbé par lui, détourné de ma voie personnelle ou tenté de me différencier de lui. Kant, Hegel et quelques autres ont tellement pénétré la pensée humaine, qu'on peut fort bien être influencé par eux sans les avoir jamais lus.⁷¹³

⁷¹²Também aqui não seria uma excepção: o próprio Nietzsche parece ter lido pouco de Kant em primeira mão e muito de literatura secundária incluindo estudos sobre a importância de Kant para a ciência. Sobre a influência do neokantismo em Nietzsche ver Moore 2004:8.

⁷¹³Bovet 1911: vii (imagem Bovet 8).

Também numa lista de projectos datada de 1906, com o título de "Philosophical Essays" o ponto 6 versaria sobre Hegel. Daí que, numa passagem de uma carta a José Osório de Oliveira de 1932, se possa ler:

No que posso chamar a minha terceira adolescência, passada aqui em Lisboa, vivi na atmosfera dos filósofos gregos e alemães, assim como na dos decadentes franceses, cuja acção me foi subitamente varrida do espírito pela ginástica sueca e pela leitura da «*Dégénérescence*», de Nordau.⁷¹⁴

Tal como a leitura de *Dégénérescence* não desapareceu do espírito de Pessoa (de notar o tom de chacota com que remete simultaneamente para a ginástica sueca e a leitura da obra de Nordau), também a atmosfera dos filósofos gregos e alemães, da qual Hegel fará necessariamente parte, não poderia estar ausentes do horizonte da sua produção textual.

A falta de estudos significativos sobre as leituras de Hegel em Pessoa pode ser explicada pelas afirmações pouco abonatórias de Pessoa em relação ao filósofo do idealismo alemão. Mas a pouca simpatia que Pessoa parece nutrir por Hegel tem raízes históricas muito concretas que passam por uma conjuntura que se pode dizer hegelfóbica:⁷¹⁵As correntes filosóficas positivistas e neo-kantianas da primeira metade do século XX centravam as suas preocupações nas condições e nos limites do conhecimento, privilegiando tanto perspectivas psíquicas e biológicas como fomentando o interesse por correntes vitalistas. Questões centrais como o exercício da vontade ou a importância da individualidade fazem parte do pensamento de Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard ou Bergson. Com Hermann von Helmholtz e o seu kantianismo fisiológico, entra-se na “época da filosofia científica”. De acordo com Helmholtz, os cientistas naturais, frustrados com as especulações voláteis da *Naturphilosophie* e as pretensões ilegítimas do hegelianismo de subordinar todas as outras disciplinas, sentiam-se compelidos a rejeitar a filosofia por inutilidade,⁷¹⁶tal como Nietzsche o faz.⁷¹⁷A *Naturphilosophie* de Schelling e o hegelianismo foram, assim, durante muito tempo os últimos redutos de resistência ao estudo empírico do mundo

⁷¹⁴Pessoa 1999b:145.

⁷¹⁵Entre os autores prezados por Pessoa, Haeckel critica em *Les Merveilles de la Vie* a metafísica especulativa de Hegel que conduz ao fosso cultivado entre as ciências naturais (Haeckel 1904:7-10). Também Lewes critica a contradição em Hegel (Lewes 1908:19).

⁷¹⁶Com o estabelecimento do primeiro laboratório de investigação em Giessen por Justus von Liebig em 1826, foi dada uma base institucional na Alemanha ao método experimental, conduzindo a uma organização sistemática da investigação sem precedentes até então. A consequente expansão de conhecimento e a especialização cada vez maior levava a que os filósofos já não conseguissem acompanhar os avanços científicos como o tinham feito até há pouco atrás. Cortada da ciência, a filosofia alemã surgia como cada vez mais estéril (Moore 2004:7).

⁷¹⁷Muitos autores do século XX assumiram as antipatias de Nietzsche em relação a Hegel. Ver a este respeito "The Hegel-Nietzsche Problem" de Daniel Breazeale.

natural em favor do pensamento dedutivo e a construção de sistemas metafísicos. Pessoa, tal como sabemos, demonstra interesse pelas potencialidades de ambas as correntes filosóficas.

Os paralelos entre Pessoa e Hegel são, assim, alguns. Curiosamente, segundo Hegel, só pelo instinto (conceito muito caro a Pessoa, como sabemos) se chegaria à cientificidade.⁷¹⁸ Por outro lado, semelhantemente ao que acontece em Pessoa, a estética de Hegel baseia-se no ideal da totalidade harmónica, encarando-se o fragmento com desconfiança e não se concebendo discrepância entre forma e conteúdo.

4.8.3.2. Drama como síntese e “género superior”

Também na concepção pessoana do género dramático é possível rastrear o impacto das ideias hegelianas. Um dos críticos literário ingleses mais relevantes de finais do século XIX e que já mencionámos aqui, A.C. Bradley, foi influenciar gerações posteriores de críticos não só através da sua abordagem ao drama shakespeariano centrado nas personagens mas também pela recepção das teorias hegelianas do drama. E se sabemos que para Pessoa a primeira questão terá sido central, devemos ter em atenção que a segunda terá sido igualmente importante. Em *Shakespearean Tragedy*⁷¹⁹ Bradley afirma que a teoria do drama hegeliana foi a mais importante desde Aristóteles,⁷²⁰ formulando a partir de Hegel⁷²¹ toda a sua teoria literária. Bradley identifica em Hegel uma preferência pela tragédia clássica grega e uma substituição dos interesses universais pelos das pessoas dramáticas.⁷²² Sobre a questão da subjectividade tão cara a Hegel, escreve Bradley: "The importance given to subjectivity – that is the distinctive mark of modern sentiment, and so of modern art; and such tragedies bear its impress".⁷²³

No drama, ou mais especificamente na tragédia (na *Antígona* de Sófocles), reconhece

⁷¹⁸A reflexão hegeliana mais importante sobre o instinto encontra-se em *Fenomenologia do Espírito* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807), no qual o instinto da razão surge como elemento constitutivo no contexto do desenvolvimento da razão com a consciência (Vinzens 1999:124).

⁷¹⁹Este livro foi uma espécie de “guide” para toda uma geração de estudantes de literatura inglesa. Apesar das críticas à sua exegese shakespeariana por tratar as personagens shakespearianas como se estas fossem pessoas reais (em meados do século XX a sua abordagem já estaria desacreditada), este estudo de 1904, com mais de 12 edições, foi provavelmente a obra crítica de Shakespeare mais famosa.

⁷²⁰Depois de Hegel, a obra de Aristóteles é a que mais irá influenciar Bradley no seu trabalho crítico. Bradley praticamente reescreve a teoria aristotélica para a adaptar à tragédia moderna, posicionando-se enquanto um sucessor de Aristóteles nos tempos modernos (Shepherd/Wallis 2004:27).

⁷²¹*Ibid.* p. 26.

⁷²²Bradley faz notar que, apesar da acção ser naturalmente central na tragédia, nas que considera as melhores peças shakespearianas, a acção passa essencialmente pela expressão da personagem (character) (Bradley cit. in *ibid.* p. 27).

⁷²³*Ibid.*

Hegel a obra de arte mais conseguida („*vollendetste Kunstwerk*“). O sistema hegeliano propõe no domínio artístico um modelo idealista fundado sobre uma lei geral de progressão de acordo com a qual a poesia épica e a escultura são próprias da juventude das nações, o lirismo e a pintura correspondem ao apogeu das civilizações e o drama constitui a arte por excelência da época moderna.

Ernest Bovet, autor da BpFP que já aqui foi referido, apesar de recusar também ele qualquer influência de Hegel (não ignorando, no entanto, o peso de Hegel no “pensamento humano”) acentua igualmente o género dramático como o mais adequado aos tempos modernos. *Lyrisme, Épopée, Drame. Une loi de l’histoire littéraire expliquée par l’évolution générale* (que indicia pelo menos duas leituras por parte de Pessoa)⁷²⁴ é não só presidido pelo espírito positivista numa análise da História literária como parece ser subsidiário das concepções hegelianas. Segundo Bovet a ideia central do livro seria a seguinte (toda esta passagem foi sublinhada por Pessoa) :

Les rapports de l’évolution littéraire avec les conditions sociales et politiques apparaîtront avec une évidence telle, que les faits littéraires seront en quelque sorte le graphique du développement des nations, et le témoignage le plus sûr des crises et des renaissances morales de l’humanité.⁷²⁵

À semelhança da perspectiva hegeliana da lei geral de progressão, Ernest Bovet refere numa passagem que Pessoa assinala:⁷²⁶

Or, les idées, aussi bien que les hommes, naissent les uns des autres ; elles ont leur jeunesse, leur maturité, et leur crise finale qui est un nouvel enfantement : c’est leur évolution logique. Les principes directeurs créent un état de choses, et se modifient, par le fait même de cette « réalisation », jusqu’à l’épuisement ; chaque nouveau principe est salué comme une foi nouvelle et définitive (lyrisme), il se réalise plus ou moins imparfaitement (épopée), puis il s’effondre devant un nouveau principe (drame).

É necessário chamar à atenção que a visão de Bovet, de quem Genette refere o seu sistema

⁷²⁴Ver referência ao estudo de Bovet nos capítulos 2 e 4.

⁷²⁵Bovet 1911:9 (imagem Bovet 6).

⁷²⁶Passagem assinalada e marginalia «N.B.», *Ibid.*p. 17.

puramente histórico (cada género é ligado de um modo intrínseco a uma temporalidade precisa), investigando as ligações da evolução literária com a história política e social, remete para uma problematização que projecta a sombra do romantismo de Iena.

As roupagens históricas da tríade dos géneros remontam na verdade aos primórdios do primeiro movimento romântico alemão, quando os irmãos Schlegel, travestizando a tradição platónica, apresentam o género dramático como a mistura dos modos épico (da objectividade pura do espírito humano) e do lírico (da subjectividade pura), repegando na divisão da história da literatura grega em quatro períodos de Johann Joachim Winckelmann.⁷²⁷ A estética ontológica desenvolveria, assim, neste início de primeiro Romantismo, as suas categorias através de uma dimensão histórica.

Também Pessoa opera nos anos 10 com noções como “nação” ou “época”. No famoso artigo que publica em 1912 em *A Águia*, "A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada" que tem suscitado mais interesse pelo lado da auto-anunciação por anunciar a vinda do supra-Camões, Pessoa faz uma ponte entre uma leitura sociológica da literatura e uma interpretação da história da literatura portuguesa:

É que os característicos que acabamos de descobrir no nosso actual movimento poético indicam, absolutamente, a sua analogia com as literaturas inglesa do primeiro, e francesa do segundo período, e, portanto, impõem que se conclua daí a fatal analogia com as épocas de que aquelas literaturas são representativas. (...) Porque a corrente literária, como vimos, precede sempre a corrente social nas épocas sublimes de uma nação.

Pessoa reitera esta ideia no seu artigo seguinte (de Maio de 1912), "Reincindindo",⁷²⁸ no qual refere uma relação sociológica da corrente literária, representativa do estado social da época e do país, com "a alma do povo a que pertence":

Vamos agora arrancar às épocas criadoras, aos seus períodos literários, o seu segredo sociológico, em tudo que a sua tripla relação sociológica, citada, possa envolver.

⁷²⁷Calame 1998:90.

⁷²⁸Os dois artigos vão suscitar uma vasta controvérsia no meio literário português. Em Novembro seguinte publica, em três números seguidos de *A Águia*, o ensaio "A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico".

Qualquer corrente literária tira os característicos que o raciocinador lhe pode encontrar de uma tripla relação sociológica. Essa tripla relação revela-se à nossa análise como sendo: 1.º, com o movimento social da nação em que aparece; 2.º, com as outras correntes literárias, nacionais ou estrangeiras, passadas ou contemporâneas; 3.º, com a alma do povo a que pertence.

A análise esboçada no nosso anterior artigo, e feita sobre os períodos inglês e francês de máxima grandeza literária e social, levou-nos a atribuir ao movimento literário, que corresponde a uma época criadora, três característicos - o preceder o movimento social criador, o ter novidade e o ter nacionalidade. Isto é, como se vai ver, incompleto, ainda que não erróneo. Vamos agora arrancar às épocas criadoras, aos seus períodos literários, o seu segredo sociológico, em tudo que a sua tripla relação sociológica, citada, possa envolver. Paralelamente, iremos apontando as coincidências dos característicos, que essas épocas nos forem revelando, com os característicos, que *chemin faisant* incontestabilizaremos, da nossa actual corrente literária.

O período - o verdadeiro período - subdivide-se, por sua parte, em três estádios, classificáveis de sua juventude, virilidade e velhice.

Retomemos a tripla relação, já notada, em que cada época literária deve estar para com o movimento social, as correntes literárias, e a alma nacional.

Foi no período constitucional pré-revolucionário que apareceu Antero de Quental, em que já vimos o precursor da nossa corrente literária.

Em nenhuma literatura do mundo atingiu nenhum poeta maior elevação do que estas expressões, e especialmente a extraordinária primeira, contêm. E elas são representativas. Citamo-las não só para comprovação da elevação, como também para indicação da originalidade do tom poético, da nova poesia portuguesa.

Tal como a História das Nações, também a História Literária se constrói no século XIX e resulta, em grande medida, da visão que os pensadores românticos e positivistas tiveram do que deveriam ser a História e a Literatura, pelo que nasce, assim, logo à partida, com carácter nacional.⁷²⁹ Específico nesta perspectiva é que a história dos géneros literários estejam em relação íntima com o desenvolvimento político e social da nação (objecto de estudo de Bovet).⁷³⁰ Ou seja, esta tentativa de periodização é, em última linha, uma escala de evolução, na qual os géneros, as idades de civilização e as artes estão em correspondência (Hegel). Este pensador aplica no

⁷²⁹Anastácio 2003:46.

⁷³⁰"L'histoire des genres littéraires qui sont en rapport intime avec le développement politique et social de la nation; la démonstration de ce rapport sera un des résultats essentiels de mon étude." (Bovet 1911:22).

domínio artístico os fundamentos dialécticos do seu sistema idealista de pensamento, sistema este que foi influenciar várias gerações críticas posteriores.

A divisão triádica em Pessoa conduz-nos à estética literária do romantismo alemão e ao idealismo. Quando os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel crêem encontrar os três géneros fundamentais: o épico (da objectividade puro do espírito humano), o lírico (da subjectividade pura) e o dramático (a mistura dos dois outros modos), este último vai assumir a função de síntese dos outros dois modos. O dramático como género misto não é de forma alguma anatemizado aqui, assumindo muito pelo contrário, um estatuto dialéctico de síntese productiva das potencialidades poéticas do espírito humano. Hegel falaria em termos de uma dialéctica que tende para um momento final e total de síntese.

Num esboço, datado de 1930, relativo ao prefácio para a edição das suas obras, afirma Pessoa que “a obra complexa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária – aqui de trechos em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias”. Ou seja, Pessoa relaciona a “obra complexa” (a sua obra, no fundo) com a “substância dramática”, que parece ser a síntese de todos os outros géneros literários, absorvendo a prosa, a poesia e até a filosofia (que é um conceito muito abrangente em Pessoa), sendo o género dramático o que assume um lugar cimeiro na “obra complexa” almejada por Pessoa.

Bovet, apesar de afirmar não ter lido Hegel, é subsidiário também ele das concepções hegelianas (como ele próprio confessa).⁷³¹ Subsidiárias são também as posições de Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*, para as quais Bovet remete logo nas primeiras páginas de *Lyrisme, Épopée, Drame. Une loi de l'histoire littéraire expliquée par l'évolution générale*. A ideia de Victor Hugo das três idades da poesia, na qual os termos épocas/ géneros literários aparecem invertidos, foi bastante difundida na altura e não foi indiferente a Pessoa (daí os sublinhados e *marginalia*):⁷³²

La poésie a trois âges dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie...⁷³³L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le

⁷³¹“Plus on m’a parlé de Hegel, et moins j’ai voulu le lire, craignant d’être absorbé par lui, détourné de ma voie personnelle ou tenté de me différencier de lui. Kant, Hegel et quelques autres ont tellement pénétré la pensée humaine, qu’on peut fort bien être influencé par eux sans les avoir jamais lus.” (*Ibid.* p. vii).

⁷³²*Ibid.* pp. 3-5.

⁷³³Bovet omite aqui algumas frases do ensaio de Victor Hugo: “Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité...Les personnages de l’ode sont des colosses: Adam, Caïn, Noé; ceux de l’épopée sont des géants: Achille, Atrée, Oreste; ceux du drame sont des hommes: Hamlet, Macbeth, Othello.”

drame du réel. Enfin, cette triple poésie découle de trois grandes sources. La Bible, Homère, Shakespeare... (...) La société, en effet, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle pense... Une observation importante : nous n'avons aucunement prétendu assigner aux trois époques de la poésie un domain exclusif, mais seulement fixer leur caractère dominant.(...) On sent dans tous les poèmes homériques un reste de poésie lyrique et un commencement de poésie dramatique. L'ode et le drame se croisent dans l'épopée. Il y a tout dans tout ; seulement il existe dans chaque chose un élément générateur auquel se subordonnent tous les autres, et qui impose à l'ensemble son caractère propre. – Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe ; il les contient l'une et l'autre en développement ; il les résume et les enserme toutes deux.

Aqui, para além de se reforçar a ideia que os tempos modernos seriam dramáticos, afirma-se, na esteira de Hegel, a supremacia do drama em relação aos outros géneros. Pessoa também segue o trilho hegeliano na medida em que para si o topo da pirâmide dos géneros é ocupado pela poesia dramática. Hegel atribui ao drama (mais precisamente à tragédia) a posição mais relevante no sistema dos géneros literários e é contundente a similitude dos discursos hegeliano e pessoano relativamente à “poesia dramática”. Hegel formula o seu pensamento em redor do “género superior” de uma forma que não pode deixar de soar familiar aos leitores de Pessoa:

O drama que, tanto pelo conteúdo como pela forma, constitui a totalidade mais completa, deve ser considerado como a fase mais elevada da poesia e da arte. Com efeito, se em contraste com os outros materiais sensíveis – madeira, pedra, tinta e som – só a linguagem, a palavra e o discurso constituem o elemento digno de servir a expressão do espírito, também a poesia dramática, por sua vez, que reúne a objectividade lírica, é um género superior, pois apresenta uma acção circunscrita como sendo uma acção real, cujo resultado deriva tanto do carácter íntimo das personagens que a efectuem, como da natureza substancial dos fins e conflitos que a acompanham ou que provoca.⁷³⁴

⁷³⁴Hegel 1993: 630. No original em alemão: "Das Drama muß, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetsten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden. Denn den sonstigen sinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, ist die Rede allein das der Exposition des Geistes würdige Element und unter den besonderen Gattungen der redenden Kunst wiederum die dramatische Poesie diejenige, welche die Objectivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik in sich vereinigt, indem sie eine in sich abgeschlossene Handlung als wirkliche, ebenso sehr aus dem Inneren des sich

4.8.3.3. Drama e utopia: a vertigem da Totalidade

Em Pessoa, enquanto o “possível perfeito” está associado ao pontual, na "realização (...) de um momento de sentimento ou de sonho" do género lírico, o “Todo” (maiusculado) encontra-se vinculado ao drama, pois é este género que parece ser o objecto do desejo e cuja referência à perfeição se queda pelo modo condicional:

Poder escrever, em palavras sobre papel, que se possam depois ler alto e ouvir, os diálogos das personagens dos meus dramas imaginados! Esses dramas têm uma acção perfeita e sem quebra, diálogos sem falha, mas nem a acção se esboça em mim em comprimento, para que eu a possa projectar em realização; nem são propriamente palavras o que forma a substância desses diálogos íntimos, para que, ouvidas com atenção, eu as possa traduzir para escritas.

Amo alguns poetas líricos porque não foram poetas épicos ou dramáticos, porque tiveram a justa intuição de nunca querer mais realização do que a de um momento de sentimento ou de sonho. O que se pode escrever inconscientemente - tanto mede o possível perfeito. Nenhum drama de Shakespeare satisfaz como uma lírica de Heine. É perfeita a lírica de Heine, e todo o drama - de um Shakespeare ou de outro, é imperfeito sempre. Poder construir, erguer um Todo, compor uma coisa que seja como um corpo humano, com perfeita correspondência nas suas partes, e com uma vida, uma vida de unidade e congruência, unificando a dispersão de feitios das duas partes!⁷³⁵

Na concepção de August Wilhelm Schlegel, este género misto, por ser um género sintético, incorpora as virtualidades dos denominados “géneros puros” mas transcende as suas limitações, o que em Pessoa corresponde ao patamar posterior ao da “poesia dramática”, uma categoria ideal que define da seguinte forma:

durchführenden Charakters entspringende als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kollisionen entschiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darstellt." (Hegel 1986: 474).

⁷³⁵Pessoa 1998: 277-278.

a fusing of all poetry, lyric, epic, dramatic into something beyond all three is an attainment passing understanding.⁷³⁶

Em Pessoa, a questão do drama não se confina unicamente à produção de textos dramáticos nem a problemáticas mais gerais de género. Embora Pessoa não prescindisse de outros modelos de aproximação ao género dramático, esta ideia do drama que se situa a um nível mais simbólico vai enformar toda a sua produção literária (e não só a dramática).

A “substância dramática” pessoana de recorte idealista situa-se também num outro plano que não a prosa e a poesia, indiciando, para além de uma superioridade do género, a ideia de que este género se situa num outro plano. Para dizê-lo com Hegel: não só a “mais alta forma de Poesia” (“höchste Form der Poesie”) mas a totalidade mais acabada (“vollendeteste Totalität”). Não se trata, assim, de um mero género histórico-literário: é uma ideia de totalidade, tal como na concepção de infinito de Schelling, na qual o drama concilia o particular e o universal, o finito e o infinito.

Num fragmento de um projectado “the essay on Initiation” (publicado por Yvette Centeno em 1979) Pessoa releva a relação da questão mística com a gradação dos géneros, associando o grau de “Mestre”, o último nível na iniciação, a uma forma de síntese de todos os géneros literários:

The Master stage will be, in the same manner: (8) the writing of epic poetry, (9) the writing of dramatic poetry, (10) the fusing of all poetry, lyric, epic and dramatic, into something beyond all these.

Three remarks will occur to the reader of this literary analogy. The first is that one can be a poet without the Neophyte grades, an Adept of the first Adept grade without even «taking» the first Neophyte one. The second is that, the progression stated throughout does not correspond to what usually happens in life, be it that of a poet or of any other man. The third is that a fusing of all poetry, lyric, epic dramatic, into something beyond all three is an attainment passing understanding.⁷³⁷

⁷³⁶É neste contexto que José Augusto Seabra interpreta a *Mensagem* como sendo a realização do arquitexto (na acepção genettiana) em Pessoa, no sentido de uma sobreposição na mesma obra de uma diversidade de géneros (Seabra 1990:231-237).

⁷³⁷[BNP 54B-17/18] in Centeno 2004:115. “O grau de Neófito será a aquisição dos elementos culturais com que o poeta terá de lidar ao escrever poesia, o grau de Adepto será o de escrever simples poesia lírica, o grau de Mestre será o de escrever poesia épica, poesia dramática, e a fusão de toda a poesia, lírica, épica e dramática, em algo de superior que as transcenda” (*Ibid.* p. 76).

O drama é entendido, assim, como uma pré-etapa para algo que se situa a um outro nível, abrindo um novo espaço com fulgurações mítico-utópicas. Vai, assim, muito além de um gênero histórico-literário: é uma ideia de totalidade que, num sentido hegeliano, compreende a sua pré e a sua pós-história e que pode, portanto, entrar em “constelação” com a nossa época. Abrindo um outro espaço, o drama parece permitir a saída de um plano histórico-temporal, possibilitando o vislumbre da utopia de intemporalidade e eternidade de uma época concreta.

Capítulo 5

Produção dramática

A questão da produção dramática em Pessoa abarca duas vertentes, a produção teórica sobre o género dramático e a produção dramática propriamente dita. Aqui centrar-nos-emos nas problemáticas afins à produção dramática pessoana e à sua recepção pela crítica. O confronto crítico com o universo pessoano remete-nos amiúde para questões do foro dramático, não sendo, por isso, tarefa fácil justificar a constante referência a este género na sua produção textual num autor, cuja produção dramática é relativamente parca. No entanto, apesar de só ter publicado em vida uma única peça - *O Marinheiro* -, Pessoa concebeu ambiciosos projectos dramáticos, tal como o seu Fausto que o acompanhará toda uma vida. Há que acrescentar, ainda, que poucos anos após a sua chegada a Portugal em 1905, no meio da sua intensa actividade criativa, em 1913, no mesmo ano que escreve *O Marinheiro*, para além de colaborar em *A Águia*, colabora também nos semanários *Teatro: revista de crítica* (começa a sua existência em Março de 1913 e conhecerá quatro números) e *Teatro: jornal de arte*⁷³⁸ fundada em Novembro do mesmo ano, ambas sob a direcção de Boavida Portugal.

Num contexto de exegese pessoana, a falta de contextualização histórica faz com que se aceitem como *sui generis* certas formas dramáticas pessoanas, que são, na verdade, específicas de uma época histórico-literária. A análise sincrónica e as leituras epistemologicamente acríticas que se caracterizam, na sua maioria, por uma leitura normativa e epigonal, conduz a posições antagónicas: por um lado, afirma a originalidade pessoana (como no caso da poesia dramática) mas por outro, retira-lhe os méritos, pois Pessoa tem sido alvo de várias vozes críticas que o acusam de falta de qualidades dramáticas. A recepção crítica ao drama em Pessoa, nas últimas décadas, tem andado, a braços, sobretudo com determinações taxonómicas normativas (Aristóteles) ou com as filiações em movimentos literários específicos do início do século XX, nomeadamente, o movimento simbolista.⁷³⁹

Por estas e outras razões, a recepção crítica de Pessoa, autor dramático, fez com que nos habituássemos a ver Pessoa como um autor dramático menor. Na verdade, faltou à crítica a abordagem adequada da problemática do drama em Pessoa, que ultrapassa, em muito, a questão da produção de textos dramáticos, sendo uma chave essencial para a entrada no universo pessoano.

⁷³⁸*Teatro - Jornal d'Arte*, Lisboa, Ano I, N.º 1, 22 de Novembro de 1913.

⁷³⁹Faríamos, contudo, uma distinção entre estas duas linhas de investigação: enquanto a primeira se fica, geralmente, pela constatação da influência aristotélica ou do anti-aristotelismo pessoano (que não constitui, *per se*, qualquer avanço na matéria pois não existe aqui um olhar crítico e contextualizante no sentido de uma refiguração moderna da tradição crítica aristotélica), a linha de investigação da influência simbolista em Pessoa, pese embora o seu carácter algo redutor, tem toda a pertinência, dado o peso do movimento Simbolista no contexto histórico-literário pessoano.

5.1. Teatro como veículo de convenções estéticas

A natureza intrínseca do género dramático faz com que o drama seja simultaneamente um texto literário e um texto destinado, em princípio, a ser encenado. A problemática das interrelações entre a produção literária – a peça e/ou o poema - e o que é apresentado num palco - a encenação teatral – é, naturalmente, objecto da Teoria literária do drama. Aqui, a posição dominante é a de que o texto dramático só poderá mostrar toda a sua complexidade através da sua realização cénica, ou seja, só entraria numa existência através da sua representação, na medida em que as circunstâncias materiais da prática dramática – os *performers* reais e a audiência – são sentidas como definições fundamentais do drama.

Para além de pertencer a uma instituição cultural – o teatro –, o drama também pertence a um paradigma académico. O estudo de peças como literatura dramática começou, no mundo anglo-saxónico, com Shakespeare. Para além da maior parte dos críticos do século XIX verem Shakespeare mais como um poeta do que como um dramaturgo (posição que Pessoa partilha), era opinião corrente, na altura, que as suas obras poderiam ser mais bem entendidas num contexto de “private study” do que numa apresentação ao público num palco. Tal levou muitos românticos a optarem pelo “closet drama” que não era intended for the stage at all.⁷⁴⁰ Coleridge achava problemática a relação entre texto dramático e respectiva *performance*, daí referir a sua preferência pelo que designa de “reading plays”.⁷⁴¹ Também William Hazlitt, a outra grande voz do “romantic criticism” juntamente com Coleridge, mostrava igualmente preferência pelas peças lidas. Esta linha dos teóricos anglo-saxónicos que evidencia alguns pontos em comum com Pessoa, nomeadamente algum desprezo pela parte cénica da peça, tem as suas raízes mais profundas na cultura protestante anglo-saxónica, onde o visual é visto como “idolatrous and treacherous”. Aqui, a preferência pelo visual em detrimento do “aural” seria um sintoma de retrocesso no processo do conhecimento. Nas palavras de Samuel Johnson, um outro grande crítico shakespeariano à época: “As knowledge advances, pleasure passes from the eye to the ear, but return, as it declines, from the ear to the eye. Those to whom our author’s labours were exhibited had more skill in pomps or processions than in poetical language”.⁷⁴²

Pessoa tem consciência que o seu tempo traz uma sobrevalorização do cénico e do visual no teatro, pelos quais não nutria especial consideração:

⁷⁴⁰Wilson Allen/Hayden Clark 1962:144.

⁷⁴¹Surpreendentemente, Coleridge refere que, no que diz respeito a formas de expressão artística, vê mais potencial no drama do que na poesia (Shepherd/Wallis 2004:22).

⁷⁴²Johnson 1809:52.

Os phenomenos culturaes, de que se tracta, e que distinguem a nossa epocha de outras, são, primeiro, e no campo da cultura geral, a extensão, compulsão e intensidade da cultura scientifica; segundo, e no campo restricto da cultura artistica, e desde o romantismo, a tendencia para substituir os processos suggestivos aos definidores na realização da obra; terceiro, e no campo ainda mais restricto da cultura theatral, os aperfeiçoamentos especiaes do instincto scenico e da arte de representar.⁷⁴³

Apesar de ver estas influências modernas como “progresso”, “avanço” (ou seja pelo seu lado mais técnico), não nutre especial consideração pelo que considera unicamente da esfera do espectáculo, “superficial” e “carecido de alcance profundo”:

Neste campo restricto da acção dramatica, a unica influencia moderna notavel é a que provém do accrescimo do instincto scenico, e do aperfeiçoamento da arte de representar. (...) Enorme como progresso technico, este avanço carece de alcance profundo apenas porque deriva das mais, e não das menos, superficiaes das causas culturaes operantes.⁷⁴⁴

Em 1892, um crítico de teatro escrevia a propósito do Fausto de Marlowe que esta obra produziria muito mais efeito com a leitura do que com a representação (e o mesmo se applicaria aos dramas de Shakeaspeare).⁷⁴⁵ Mais tarde, também outros dramaturgos exprimirão posições semelhantes: Strindberg, por exemplo, refere, num dos seus ensaios, que o *Fausto* de Goethe não ganharia nada em ser encenado⁷⁴⁶ e sobre Maeterlinck afirma que o melhor seria não ser encenado (e sim “só” objecto de leitura).⁷⁴⁷ Ainda hoje, esta questão é relevada por uma certa linha de críticos literários: por exemplo, em relação a Shakespeare, autor central no pensamento teórico do drama para Pessoa, nomes como Harold Bloom, Harry Berger e Lukas Erne insistem que as peças de Shakespeare seriam mais poesia para leitura do que drama para ser encenado, pois o dramaturgo inglês seria mais por “the page rather than the stage”.⁷⁴⁸

⁷⁴³ [BNP E3/18-63]

⁷⁴⁴ [BNP E3/18-64]

⁷⁴⁵ Lopes 1985: 5.

⁷⁴⁶ Strindberg 1920:308.

⁷⁴⁷ *Ibid.* p. 64.

⁷⁴⁸ Gray de Castro 2010: 113.

No entanto, segundo a crítica de teatro mais conservadora, os critérios para definir a qualidade de um drama passam pela acção. Associa-se o “dramático” a uma acção intensa, obstáculos inesperados, geralmente com uma contra-acção importante, entrosamento de intrigas e uma interacção intensa entre as *dramatis personae*. Daí a insistência da crítica pessoana na incapacidade de Pessoa em produzir peças de teatro “verdadeiramente dramáticas”, tal como o reparo de Prado Coelho de que “faltava a Pessoa a capacidade de pôr em conflito personagens dinâmicas, susceptíveis de alterações profundas sob a acção dos eventos e das outras personagens.”⁷⁴⁹

Na verdade, a falta de compreensão da crítica por outros vectores dramáticos não acontece, obviamente, pela primeira vez com o caso de Pessoa. Com o próprio Shakespeare, a suposta falta de regras dramáticas nas suas obras levou muitos críticos a afirmarem que lhes faltava “forma”, pelo que Coleridge teve de sair em sua defesa, apresentando o conceito de “organic form”).⁷⁵⁰ Em suma, a crítica parece esquecer a vertente experimental de uma certa vanguarda do género dramático que fará, necessariamente, gorar as expectativas tradicionais relativas aos princípios do género. Sobre este tipo de expectativas refere Pessoa:

Se eu chegasse ao pé do leitor e lhe dissesse: “Esse seu automóvel não é um veículo, porque não é puxado por cavalos”, é provável que o leitor não aceitasse como bom, ou pelo menos como dito a sério, o meu argumento. Quando alguém chega ao pé de mim e me diz: “Este poema não é poema porque está feito em linhas que não têm medida regular, que não têm rima, que se não podem medir nem ler como versos”, essa pessoa [faz] uma afirmação em nada diferente daquela minha afirmação hipotética sobre o automóvel do leitor.⁷⁵¹

Este princípio da inovação que caracteriza a sua poesia (sem medida regular e sem rima) poderia ser perfeitamente extrapolado para a questão do drama. O movimento modernista do primeiro quartel do século XX, um espaço de experimentação e vanguardas com grande

⁷⁴⁹Prado Coelho 1987:163. Mesmo Teresa Rita Lopes, enfatizando a linha exegética do “autor dramático”, refere a incapacidade de Pessoa em trabalhar o drama nos seus meios tradicionais, afirmando que o autor terá abandonado o drama tal como concebido por si e pelos seus contemporâneos, encontrando meio de criar um diferente tipo de drama: o drama em gente em vez de em actos”.

⁷⁵⁰Coleridge sugere, com o conceito de “organic form”, que um poema ou texto literário seria “formatado” mais do que estruturado, a partir de dentro. Ao contrário de processos mais mecânicos e regras que os críticos acreditavam ser necessárias para a escrita de poesia, Coleridge determinou que era possível uma aproximação subconsciente ao texto através da “imaginação do artista”, cujo “outcome” é a forma orgânica, na qual o conteúdo e a forma se fundiriam.

⁷⁵¹Pessoa 1997:31.

permeabilidade à eclosão das novas e promissoras disciplinas científicas, tal como a Psicologia ou a Biologia, orientam o drama em buscas revolucionárias análogas ao que sucede nos outros géneros. Os componentes das preocupações experimentais na inovação, tanto a nível de conteúdo (flutuação de motivos e liberdade na relação de níveis de significado) como poetológico (aproximação sonho/ poesia), apresentam direcções inovadoras (e provocatórias), tendo em vista uma mudança de paradigma no género.

O drama moderno tende, naturalmente, para a ruptura com o *locus classicus* da teoria do drama, o denominado drama “objectivo” com um enquadramento espaço-tempo verosímil, uma estrutura de personagens baseada na experiência e uma acção que segue um conflito “real” entre oponentes.⁷⁵² Rompe, assim, com as personagens e o *plot* tradicionais em favor do poético e do fragmentário,⁷⁵³ as acções heróicas dão lugar à acção psicológica interna e à reflexão complexa, o conflito indirecto e a manipulação psicológica vão substituir o conflito entre personagens,⁷⁵⁴ o monólogo prevalece sobre os diálogos.⁷⁵⁵ Como um *leitmotiv*, a partir dos anos 90 do século XIX, atravessam a história do teatro afirmações que vão no sentido da morte do diálogo dramático e lhe recusam a vida nos palcos do futuro, prevalecendo a experiência monodramática⁷⁵⁶ (aqui, não sendo a única, a posição mais visível é a de Maurice Maeterlinck). Daí que as questões que são colocadas pela crítica de que Pessoa não apresentaria “personagens suficientemente autónomos e críveis” são afirmações claramente desgarradas do contexto histórico-literário, no qual a produção dramática do nosso autor se insere.

Tal como já aqui foi referido, o Modernismo caracteriza-se por ter sido um movimento eivado de forças contraditórias. Uma dessas linhas de força do movimento é caracterizada pelos impulsos anti-teatrais que levaram a um afastamento de muitos dos canónicos “princípios dramáticos”, nomeadamente a posição de que o objectivo de uma peça de teatro passava mais por ser lida do que por ser encenada.⁷⁵⁷ No seu espírito anti-teatral, a análise de Nietzsche da tragédia grega contém, por exemplo, uma projecção impossível de um teatro sem guião, sem audiência e sem actores. Mais tarde e já longe das vanguardas clássicas, Antonin Artaud formula, por sua vez, uma posição assaz provocatória, criticando a submissão do teatro europeu à palavra, *Erscheinung*

⁷⁵²Bayerdörfer 1995:132.

⁷⁵³Ver Richard Gilman: *The making of modern drama: a study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov*.

⁷⁵⁴A decoração do palco, até então meramente ilustrativa do contexto histórico-geográfico, queria-se agora espelho da constelação psicológica do drama.

⁷⁵⁵Outros argumentos apresentados pela autora no ensaio “Elementos para uma tentativa de estudo do “Primeiro Fausto” de Fernando Pessoa” passam por o poema parecer mais um longo monólogo do próprio autor do que da figura do Fausto e por este “Fausto-Pessoa”, mesmo em diálogo com outras personagens, discursar em monólogo. Del Bene segue ainda a linha interpretatória de que o Fausto pessoano ficaria sempre incabado pois este texto traz consigo problemas quase insolúveis do ponto de vista dramático (del Bene 1970:45-75).

⁷⁵⁶Bayerdörfer 1995b:242.

⁷⁵⁷Ver Puchner: *Stage fright. Modernism, Anti-theatricality & Drama*. Nesta história do teatro modernista, Puchner dá conta das forças contraditórias dentro deste movimento, desde os textos dramáticos de Mallarmé e Stein até ao *Ulysses* de Joyce.

meramente livresca: "Le dialogue – chose écrite et parlée – n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre."⁷⁵⁸

Em suma, no estudo de autores que ousam transgredir, é necessário ter em atenção outros indicadores dramáticos, tal como as formas não-verbais do desenvolvimento da acção ou os contornos da alienação espaço-temporal. O colocar em questão dos vectores espaço/tempo e da própria linguagem espelha, exactamente, o desmoronamento da imagem do mundo e, consequentemente, do homem.

5.2. Outros modernos, outros Modernismos. Paralelos

5.2.1. August Strindberg: simbolista, naturalista, expressionista

August Strindberg (1849-1912), autor sueco, ficou para a História, juntamente com o seu contemporâneo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), como um dos precursores do teatro moderno europeu do século XX. Conhecido, principalmente, por peças como *A Menina Júlia* (1888) ou *O Caminho de Damasco* (1898), Strindberg iria antecipar com *O sonho* (1901) ou *A sonata dos fantasmas* (1907) o Expressionismo ou até o Teatro do absurdo dos anos 50.

Em um dos números do *Mercure de France* que Pessoa manteve na sua biblioteca pessoal, encontramos um ensaio sobre August Strindberg,⁷⁵⁹ no qual são referidos aspectos da obra deste autor que estabelecem paralelos vários com Pessoa: desde a referência ao seu espírito de contradição⁷⁶⁰ até à menção à sua natureza dupla⁷⁶¹ ou à sua crise psíquica. Após o casamento com Frida Uhl, Strindberg relata, na última década do século XIX, a fase que denomina de “crise do Inferno” (por trabalhar sobretudo autobiograficamente estas experiências no romance *Inferno, Legender*, 1897), na qual sofre de sintomas de loucura, perda do sentido de realidade e depressão. Para a posteridade fica o relato de que teria sido através da escrita que Strindberg teria superado a sua crise psíquica.

É também na altura da “crise do Inferno” que começa com as suas experiências científicas e alquímicas. Esta sua orientação de cientista natural com preocupações científicas (em Pessoa

⁷⁵⁸ Artaud 1966:53.

⁷⁵⁹ "Auguste Strindberg" (*Mercure de France* 1912:476-484). O autor sueco ainda é referido, pelo menos, num outro volume da BFP, *Genius and Degeneration: a psychological study* de William Hirsch (Hirsch 1897: 220 e seguintes).

⁷⁶⁰ "C'est du heurt des instincts les plus contradictoires que semble être fait le génie du poète suédois." (*Mercure de France* 1912:477).

⁷⁶¹ "Cette nature double est la clef de sa personnalité et de son originalité d'écrivain." *Ibid.* p. 482.

menos conhecidas) conduz a cinco volumes de estudos científicos.⁷⁶² Tal como em Pessoa, a sua terminologia está eivada do jargão das ciências psicológicas e, na sua concepção das teorias evolucionistas, Strindberg parece ter sido inspirado por Nietzsche, com quem se correspondia.⁷⁶³

Também Goethe é uma figura maior no universo de Strindberg. Apesar de, no caso de Pessoa, se achar que Goethe estaria nos antípodas de Pessoa, na verdade, Goethe – tal como Leonardo da Vinci - incorpora para Pessoa, e para outros autores do seu tempo, a figura do Homem total, que acumula as vertentes de génio literário e de cientistas natural. Em Pessoa e em Strindberg os paralelos impõem-se, assim: "On a voulu le comparer à Goethe, à cause de ses préoccupations scientifiques, mais il est précisément l'antipode de Goethe, chez qui tout est progression vers un idéal d'harmonie, sacrifice et renoncement au bénéfice d'une œuvre déterminée."⁷⁶⁴ E a Strindberg também foi feita, tal como aconteceria mais tarde com o próprio Pessoa, a comparação com a própria personagem do Fausto:

La comparaison avec le personnage de *Faust* est-elle plus exacte ? (...) Les mystères de la nature séduisaient le poète suédois jusqu'à la passion. La recherche de leur multiplicité le plongeait dans une sorte de frénésie ; sa sensualité imaginative trouvait une âpre satisfaction à s'enivrer des synthèses les plus audacieuses. Or, sur l'arbre de la connaissance il eût voulu goûter les fruits de la vie. Et c'est alors qu'impuissant à trouver des formules de bonheur – car le bonheur était toujours sa fin dernière, - il se lançait dans d'absurdes théories qui le firent tour à tour théosophe, alchimiste, occultiste, swedenborgien et peut-être tout cela à la fois.⁷⁶⁵

Apesar da sua afinidade com o simbolismo (na viragem do século afirmou-se discípulo de Maeterlinck), Strindberg, com o seu conceito de “drama subjectivo”, alarga as fronteiras estéticas do que é considerado “simbolista”, principalmente no que diz respeito à liberdade com que se move em relação aos vectores tempo e espaço. A Strindberg associa-se a dramaticidade subjectiva do “Traumspiel” e a equiparação entre os elementos da tríade vida/sonho/poesia. A realidade subjectiva seria representada através de símbolos na acção aparentemente insignificante. Esta

⁷⁶²"Il fut tour à tour romancier et dramaturge, savant et polémiste, sans que son génie soit parvenu à trouver une forme définitive." *Ibid.p.* 476.

⁷⁶³Strindberg manteve correspondência, no final do ano de 1888, durante alguns meses, com o então relativamente desconhecido Friedrich Nietzsche, com quem dizia ter afinidades intelectuais. Strindberg ambicionava, juntamente com Nietzsche, fundar uma nova escola literária.

⁷⁶⁴*Ibid.p.* 478.

⁷⁶⁵*Ibid.*

descrição poder-se-ia aplicar a *O Marinheiro* ou até ao Fausto de Pessoa. Mas enquanto ao último é-lhe criticada a incapacidade dramática, a Strindberg são-lhe atribuídos, pela recusa de uma perspectiva realista ou naturalista, por tentar criar uma realidade diametralmente oposta ao “real”, elementos expressionistas.

Também a “estranheza” provocada em muitos leitores de *O Marinheiro* é um tema central e recorrente em Strindberg. Esta *Verfremdung* que, tal como em Pessoa, em Strindberg é, obviamente, intencional, tem como objectivo tornar “estranhos” os acontecimentos dramáticos através de “personagens-sonhadores” (que aparecem e desaparecem como por passes de magia) e de uma meta-realidade inverosímil. Semelhantemente a Pessoa, também a Strindberg foi apontada, na altura, a forma disconexa de algumas das suas peças, que tinha que ver com o facto de serem composições polifónicas (por vezes com mais de trinta vozes).

5.2.2. Nikolai Evreinov: Vanguarda, Expressionismo, Ciência

Um outro dramaturgo que apresenta, a um nível mais teórico, paralelos gritantes com Pessoa é o russo Nikolai Evreinov, figura incontornável na cena do teatro de vanguarda russo, que antecipa os movimentos mais importantes do século XX e que busca uma nova linguagem crítica no teatro moderno. Sobre este autor pronuncia-se Pessoa num dos seus ensaios sobre o drama e possui, na sua biblioteca privada, *O Teatro da Alma*, que se apressou a obter aquando da sua edição em tradução inglesa (*The Theatre of the Soul*, 1915).⁷⁶⁶

O Teatro da Alma é um monodrama num acto que Evreinov define enquanto obra genuinamente científica, segundo uma das personagens o seu conteúdo estaria em conformidade com os últimos desenvolvimentos da Psicofisiologia. Na concepção de Evreinov um drama deveria ser o ponto de intercepção de um diálogo interdisciplinar, estando em conformidade com os últimos desenvolvimentos das novas disciplinas científicas. A sua peça mais famosa, *Bastidores da Alma*, tenta ser uma síntese do espírito de teatralidade com o espírito científico. Pessoa, aspirando também aos critérios de cientificidade que Evreinov reclama, refere no final do ensaio sobre *Octávio* de Vitoriano Braga que este drama “corresponde, passo a passo, e nos detalhes como no conjunto, às exigências com que a cultura moderna impõe a acção dramática”.

⁷⁶⁶Por o volume ter sido rubricado com a assinatura “Fernando Pessoa”, rubrica da qual Pessoa se despede em 1916, o livro terá sido angariado pouco depois da sua edição em 1915.

Apesar da vontade em desbravar novos territórios (e daí antecipar certas tendências teatrais), Evreinov foi pouco compreendido pelos seus contemporâneos.⁷⁶⁷ Semelhantemente a Pessoa, praticou a saudável transgressão das fronteiras de géneros, o que lhe valeu da crítica a censura - como também a Pessoa! - de que praticaria um certo tipo de “negação do teatro”.⁷⁶⁸

O modelo do monodrama de Evreinov é regido, na verdade, por um novo espírito de diálogo da Literatura com o “estado da arte” de várias disciplinas científicas, sobretudo com as ciências psicológicas. Como tal, a acção dramática é geralmente remetida para um espaço interior psicológico, havendo, como em Pessoa, uma especial predilecção pelo conceito de instinto (que é normalmente associado ao Expressionismo pelos Estudos de Teatro). Semelhantemente a Pessoa, e numa atmosfera de inovação teatral, a partir da ideia de uma relação intrínseca entre o instinto e o drama, o autor russo busca uma nova linguagem crítica para o teatro moderno. A “teatralidade” seria também um instinto e o verdadeiro propulsor do desenvolvimento cultural do homem, entendendo-se “teatro” enquanto modelo para a compreensão do próprio sistema “cultura”.

Apesar do teatro evreinovano ser um “laboratório” e uma súpula do desenvolvimento dos vários movimentos, o autor recusava a pertença a qualquer grupo, pelo que não teria ficado agradado com os rótulos que lhe foram atribuídos: simbolista, romântico, imagista, futurista, naturalista e expressionista. No entanto, de uma forma semelhante do que acontecia com Pessoa em relação ao Simbolismo, Evreinov, apesar da sua hostilidade ao Naturalismo, ia buscar a esta escola alguns conceitos emprestados, quando tal lhe convinha.

5.3. Produção dramática pessoana

Na produção dramática propriamente dita inserem-se peças e ambiciosos projectos tal como *O Marinheiro* - única peça publicada -, o Fausto e outros projectos, com maior ou menor elaboração. As suas experiências dramáticas culminam em “objectos” experimentais que correspondem, na verdade, às exigências teóricas do seu autor, nomeadamente o “psicológico” e a “ciência”. Como seria de esperar em Pessoa, estes textos não se adequam ao *locus classicus* da teoria estética

⁷⁶⁷Logo depois de Evreinov deixar a Rússia em 1925, o seu nome cairá em esquecimento. No entanto, o debate da última década em redor dos conceitos de “teatralidade” e “performatividade”, no qual os estudos de Erika Fischer-Lichte foram percussores, vão resgatar teóricos do drama que estiveram durante muito tempo votados ao esquecimento, tal como é o caso de Evreinov.

⁷⁶⁸Para o editor do jornal *Teatr i iskusstvo*, um conceito de teatro tão difuso como o de Evreinov seria uma forma de negação do próprio teatro, designando a tendência de “imperialismo teatral teórico” (Carnicke 1989:5).

normativa do drama. Na verdade, os textos dramáticos de Pessoa inserem-se perfeitamente no que é compreendido como drama moderno, no qual os heróis surgem mais como vítimas do que enquanto culpado, os diálogos dão lugar a monólogos que marcam em vez do poder da palavra o do falar-se à margem do outro, a constatação de que não pode haver a verdade.⁷⁶⁹

O teatro e os projectos dramáticos pessoanos foram, geralmente, analisados em ligação com o teatro simbolista, sobretudo de Maeterlinck que vem trazer, com o seu conceito de “teatro estático” (théâtre statique), uma viragem de paradigma na História do teatro europeu. Este conceito de drama, numa vertente não-realista, iria revitalizar o drama europeu. Tal como Rilke afirmou, Maeterlinck realizou o centro de gravidade do teatro, substituindo a acção com a inacção, acontecimentos com a falta de acontecimentos e diálogos com uma semântica do silêncio, tão expressiva como qualquer outra construção poética do Simbolismo.⁷⁷⁰

No entanto, muitas vezes aquilo que é muitas vezes interpretado em Pessoa como simbolista – a hibridez de género, a centralidade do mundo do sonho, é simplesmente herança romântica ou influência de leituras científicas. O facto de Pessoa parecer assumir muito das linhas-forças do Simbolismo de Maeterlinck passa, na verdade, por ambos os autores terem o mesmo denominador comum: o sonho e a sua relação com o inconsciente (tema tão caro também a Maeterlinck, daí ter a admiração dos surrealistas), ou seja, dizendo-o com Pessoa, a introdução da “profundeza psicológica” na estética dramática.

Pesem embora as afirmações menos abonatórias relativas a certos movimentos que, na verdade, o foram influenciar profundamente (tal, como por exemplo, o primeiro romantismo alemão), também sobre o movimento simbolista Pessoa não se pronuncia muito favoravelmente. Como se pode constatar pela *marginalia* de alguns volumes da sua biblioteca privada, Pessoa mostra simpatia pelas posições críticas relativamente ao Simbolismo. Num volume de Chesterton sobre a Literatura na Inglaterra vitoriana, Pessoa sublinha a seguinte passagem: "Maeterlinck and the decadents, in short, may fairly boast of being subtle; but they must not mind if they are called narrow."⁷⁷¹ Num outro ensaio no volume de Émile Henriot, *À quoi Revent les Jeunes Gens. Enquête sur la jeunesse littéraire*, também é tematizado o declínio do movimento. Para além de pouca simpatia pelos “ismos”,⁷⁷² Henriot distancia o autor “novo” dos “velhos” afins ao

⁷⁶⁹Mennemeier 1994:89

⁷⁷⁰Macguinness 2000:1.

⁷⁷¹Chesterton 1914: 221 (imagem Chesterton 5).

⁷⁷²"Nous y retrouvons tous les desiderata de tant de jeunes créateurs, continue M. Beauduin, qui n'a pas peur des mots, le pathétique de la plénitude, l'objectivation des états radiants de l'âme, etc., et dont les petites écoles en *isme* de ces dernières années ne sont, à des titres divers, que les réjouissantes ébauches et les prodromes." (*Ibid.p.* 27).

"Les autres, comme le synthétisme, l'impulsionnisme, le futurisme, etc...ne témoignaient que d'une extrême naïveté dans l'ambition littéraire, et ne purent que nous amuser comme des fantaisies de potaches." (passagem assinalada, *Ibid.p.* 31).

Romantismo e Simbolismo (que, tal como o Naturalismo ou o Parnasianismo, é considerado pelo autor ainda afim ao Romantismo):⁷⁷³

Le poète nouveau, dit M. Beauduin, n'est plus, comme ses aînés romantiques et symbolistes, l'humble esclave de ses sensations, mais en quelque sorte *le maître du monde*. (passagem assinalada)⁷⁷⁴

À semelhança de outros autores (e Evreinov e Strindberg são só dois exemplos), no seu jogo com as convenções teatrais e na ânsia de inovação dramática própria às vanguardas literárias, Pessoa pedia diferentes elementos, o que confundia os seus críticos. Apesar de não pretendermos rotular definitivamente estes textos dramáticos pessoanos, creio que podemos afirmar que *O Marinheiro*, apesar de filiado ao Simbolismo ou ao Naturalismo (o domínio do psicológico e da captação dos estados mentais é central, daí o encontrar-se muitas vezes uma análise minuciosa do subconsciente dos personagens),⁷⁷⁵ se poderia ver como enquadrado no movimento expressionista europeu. No caso do Fausto pessoano os paralelos ainda são mais gritantes.

Apesar de confluírem em muitos aspectos (a inovação poética, o virar as costas à *mimesis* e o imperativo da abstração, do absoluto) o Expressionismo e o Simbolismo diferenciam-se por questões que são incontornáveis no Fausto: o reconhecimento da natureza humana, vontade de criar uma nova realidade, ênfase do sujeito trágico (que o Simbolismo elimina). Em suma, o Simbolismo caracteriza-se no drama por uma revolução da linguagem enquanto o Expressionismo se centra na subjectividade. Daí no Expressionismo ser valorizado o instinto (conceito tão caro a Pessoa e central no Fausto), o dramático e o subjetivo. Num estilo abstrato e sombrio, simbólico e associativo, com um enredo muitas vezes metafórico, através de atmosferas de sonho e

⁷⁷³"Partout (...) se fondent de nouvelles revues, révélant au public étonné de jeunes écrivains qui rejettent franchement les théories symbolistes et l'héritage des romantiques. Car, de toute évidence, Parnasse, Naturalisme et Symbolisme forment la queue du Romantisme. (...) le Romantisme, père de toutes les erreurs décadentes." (passagem assinalada com "N/ NB", *Ibid.p.* 58); "Après le Romantisme, il y eut une réaction naturaliste. Après le Naturalisme, une réaction symboliste. Après le Symbolisme, d'influence étrangère, septentrionale surtout, une réaction rationaliste et classique" (passagem assinalada, *Ibid.p.* 87).

⁷⁷⁴*Ibid.p.* 27.

⁷⁷⁵Muitas vezes gravações de monólogos são ouvidas paralelamente à encenação para mostrar a realidade interna de um personagem, ver também definição de "teatro estático" em Pessoa: "Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui acção — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma acção; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a acção nem a progressão e consequência da acção — mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações (...) Pode haver revelação de almas sem acção, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade." (Pessoa 1994: 113).

pesadelo,⁷⁷⁶os valores emocionais predominam sobre os intelectuais e enfatiza-se a inadequação do artista à realidade, o patético e o trágico humano.

5.3.1.O Marinheiro

No primeiro número do *Orpheu*, em início de 1915, Fernando Pessoa publica ao lado de "O Opiário" e "Ode Triunfal" do engenheiro futurista Álvaro de Campos, *O Marinheiro* que designa de “drama estático de um quadro”. Esta peça integrava-se num projecto mais alargado intitulado “theatro estático”, no qual ocupava o lugar dianteiro⁷⁷⁷e que parece ter feito parte de ambições europeias de Pessoa, dado constar nas listas da revista Europa (revista planeada por Pessoa e Mário de Sá-Carneiro antes da publicação do *Orpheu*)⁷⁷⁸ e ter sido parcialmente traduzido para francês, para além de ter havido a intenção de o traduzir para inglês.⁷⁷⁹

Curiosamente foi pela boca de Álvaro de Campos, num prefácio projectado para uma publicação em Inglaterra de uma antologia de poetas sensacionistas, que foi feita uma das primeiras apreciações sobre *O Marinheiro*:

Fernando Pessoa é mais puramente intelectual; a sua força reside mais na análise intelectual do sentimento e da emoção, por ele levada a uma perfeição que quase nos deixa com a respiração suspensa. Do seu drama estático, “O Marinheiro”, disse uma vez um leitor: “Torna o mundo exterior inteiramente irreal” e, de facto, assim é. Nada mais remoto existe em literatura. A melhor nebulosidade e subtilidade de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação.⁷⁸⁰

⁷⁷⁶Os actores movimentar-se-iam também como robôs. Foi, aliás, para a peça expressionista R.U.R. do checo Karel Capek (1890-1938) que foi criada a palavra “robô”.

⁷⁷⁷Souza 2011:9-10.

⁷⁷⁸*Ibid.*p. 11.

⁷⁷⁹*Ibid.*p. 13-14.

⁷⁸⁰Pessoa 1966 :148-149. O original é em inglês: "Fernando Pessoa is more purely intellectual; his power lies more in the intellectual analysis of feeling and emotion, which he has carried to a perfection which render us almost breathless. Of his static Drama "The Sailor" a reader once said: "It makes the exterior world quite unreal" and it does. No more remote thing exists in literature. Maeterlinck's best nebulosity and subtlety is coarse and carnal by comparison" (*Ibid.*p. 141).

Esta recusa de uma perspectiva realista ou naturalista, tentando-se criar uma realidade diametralmente oposta ao “real” não acontece só em Maeterlinck (já vimos como Strindberg também trabalha estes elementos) mas Pessoa faz questão de, através Álvaro de Campos, ser sublinhada a sua superioridade relativamente a este autor.

De um ponto de vista da acção, em *O Marinheiro* não se passa praticamente nada, pois o drama não é mais do que uma longa espera (daí a sugestão de alguns críticos em filiá-lo no Teatro do Absurdo).⁷⁸¹ Apesar da maior parte da crítica não colocar em questão a importância do único drama “acabado” de Pessoa, no contexto da obra pessoana, até se lhe referindo como “momento-chave”,⁷⁸² insiste-se, todavia, que *O Marinheiro* seria um “drama sem drama”⁷⁸³ (Eduardo Lourenço fala em “teatralidade sem teatro”).

Apesar de se relacionar *O Marinheiro* ao teatro do Absurdo, simbolista e hiper-simbolista,⁷⁸⁴ (Eduardo Lourenço fala num reflexo cultural que consiste em se gostar de enraizar o desconhecido no que é mais conhecido)⁷⁸⁵ este insere-se, sim, no advento de uma nova teatralidade no espaço modernista europeu. Na verdade, integra-se numa tendência do teatro no início do século XX que foi designada de “teatralização do teatro” de acordo com o postulado do reformador teatral russo Tairov que iria, por sua vez, mais tarde influenciar o teatro expressionista. Estas tendências (por vezes contraditórias) que tinham por denominador comum a “teatralização” passavam tanto por um domínio do visual e do não-verbal associados ao Simbolismo como por outras tendências não-naturalistas do drama.⁷⁸⁶

5.3.2. O Fausto

Ainda desconhecido do público encadeado pelo teatro heteronímico e apesar de não ir bem com a máscara que fizemos para o “poeta” (Eduardo Lourenço chama a atenção para o facto que Fernando Pessoa enquanto autor do Fausto não é o autor heteronímico a que hoje o reduzimos), o projecto do Fausto é uma das tentativas poéticas mais interessantes e ambiciosas de Pessoa (“o seu

⁷⁸¹Marinho 1978:495-506.

⁷⁸²“O Marinheiro (...) continua a ser uma obra-prima desconhecida. Quase ninguém compreendeu verdadeiramente a sua originalidade. (...) Mas o Marinheiro é muito mais do que uma demonstração de virtuosismo, ou, como já foi pretendido, um “pastische” de Maeterlinck. É uma obra profunda que (...) marca uma etapa importante da sua evolução” (Bréchon 1996: 189).

⁷⁸³Seabra 1996:240.

⁷⁸⁴ Ver tese de Teresa Rita Lopes: *Fernando Pessoa et le Drame symboliste: Heritage et Création* (1977).

⁷⁸⁵ Lourenço, 2004: 140

⁷⁸⁶ Borchmeyer 1994:422.

projecto maior” de acordo com muitas vozes da crítica).⁷⁸⁷ O interesse de Pessoa neste projecto é antigo, precede as suas primeiras publicações em *A Águia*, é muito anterior ao mítico “Dia Triunfal” e mantém-se. O *Fausto*, escrito pelo autor *in continuum* durante a sua vida (abarca o período de 1908 a 1934⁷⁸⁸ ou seja, desde os seus vinte anos até pouco antes do seu falecimento), foi apresentado ao público já em 1952,⁷⁸⁹ mas ainda continua marginal nos Estudos Pessoaanos, mantendo-se um tema satélite do resto da „obra“, ofuscado pela heteronímia.

No Modernismo, época em que nada atinge a „maturidade“, o carácter fragmentário e fragmentado da obra não surpreende,⁷⁹⁰ muito mais, sim, a escolha do tema do Fausto: à histeria anti-passadista e do novo do Modernismo, contrapõe Pessoa (e outros modernistas, como Paul Valéry) o seu Fausto. Já em 1914, respondendo a um inquérito para o jornal *República* sobre qual o mais belo livro português dos últimos trinta anos, Fernando Pessoa considerou, juntamente com a *Pátria* de Guerra Junqueiro, o Prometeu Libertado e o Fausto parte da "trilogia de grandeza da poesia superlúrica moderna".

Pessoa designa o projecto, num apontamento, de “Fausto. Tragédia Subjectiva”.⁷⁹¹ Também Goethe tinha apelidado o seu Fausto de tragédia, e, por outro lado, não se tinha coibido de lhe chamar “torso” (Strindberg diria mais tarde que um produto da natureza como o Fausto deveria ser aceitado tal como existe ou como um produto da natureza).⁷⁹² Já Pessoa tem dificuldade em aceitar o corpo do seu Fausto, que, como afinal praticamente tudo no nosso autor, se apresenta em fragmentos.

Mas nos paratextos destes fragmentos do Fausto, os apontamentos relativos ao projecto do poema dramático encontrados na famosa arca, pode-se ler um plano megalómano de construção de

⁷⁸⁷Seabra 1996:24.

⁷⁸⁸Os fragmentos foram datados de 1908, 1909, 1912, 1928, 1932 e 1933 (Beau 1964:499).

⁷⁸⁹Depois da edição de Eduardo Freitas da Costa na casa editorial Ática em 1952, o Fausto é editado no Brasil pela mão da editora Aguilar em 1960, juntamente com “Na Floresta do Alheamento” e “O Marinheiro” sob a designação de „Poemas dramáticos“ (no Brasil, uma outra edição o Fausto ainda 1986: ed. F.org. por Duílio Colombini, Em 1988, Teresa Sobral da Cunha edita novamente o Fausto pessoano que intitula de *Fausto. Tragédia Subjectiva*.

⁷⁹⁰Tal como o Fausto de FP, o „Kubla Khan“ não é fragmento nenhum; é antes um dos muitos poemas do romantismo inglês que cantam, paradoxalmente, a impossibilidade (romântica) de escrever o poema (ver Ramalho Sousa Santos 1985).

⁷⁹¹O termo “tragédia subjectiva”, pelo qual Sobral Cunha optou como título do texto que estabelece, só aparece uma única vez com esta designação nos apontamentos de Pessoa que a própria publica como apêndice do volume. Uma outra variante é o título “Outro Fausto – Tragédia subjectiva” que só aparece citado também uma única vez. O título “Fausto” é que prevalece relativamente às outras referências, nomeadamente com cinco referências. O título “Primeiro Fausto” vem depois daquele com três referências. Seguem-se as referências “Segundo Fausto” e “Terceiro Fausto”, com duas anotações cada um. Ainda se encontram os títulos “Fausto (ou outro Fausto)” e “Outro Fausto” com uma referência cada um. Não deixa de ser ainda interessante que, entre os seus projectos, figure ainda o Auto das Bacantes (que num apontamento é integrado no Fausto por, segundo Pessoa, “aqui ficam certas e muito melhor”) e que em reflexões sobre o Primeiro Fausto, o poeta fale num terceiro entreacto dionísico, referindo que “a tendência dionisíaca da Inteligência é que a leva a dissolver a Vida”. O termo tragédia só surge nos seus apontamentos sobre o terceiro Fausto, mas pode-se ler como conceito implícito a todos os três faustos.

⁷⁹²“Ein Kunstwerk wie den Faust soll man hinnehmen als eine Tatsache, so wie es vorliegt, oder wie ein Naturprodukt” (Strindberg 1920:308).

três faustos⁷⁹³ e presente-se não só a vontade de inscrição do mito fáustico na sua contemporaneidade, mas a ânsia, a vertigem da obra plena. Destas notas consta o Primeiro Fausto, meio-escrito segundo Pessoa, um Segundo Fausto, em que Fausto reincarnaria e um Terceiro, uma tragédia mais transcendente ainda, na qual uma reencarnação futura do Fausto aparece com uma interrogação. Estes apontamentos revelam igualmente a intenção de fazer surgir em cena as figuras de Cristo, Maomé e Buda, contrapostas a Shakeaspeare, Goethe e Camões.

O binómio Fausto/Goethe faz, na verdade, a ponte entre todos os interesses de Fernando Pessoa que percebeu como poucos que a Literatura não pode ser dissociada do problema do Conhecimento, transmitindo tal responsabilidade à Literatura moderna. Na questão do Conhecimento, que é também o fio condutor no texto seminal de Fausto, reside a afinidade com Pessoa.

5.3.2.1. Fausto e o cânone literário

Na opinião de Eduardo Lourenço, o Fausto é um projecto suicida. Fernando Pessoa procurava com ela certamente um fim muito alto e ambicioso, talvez a síntese dramática de toda a sua actividade artística, ou mesmo a consagração póstuma. As possibilidades de invenção que vieram fragmentar a sua própria identidade de autor não obnubilaram, contudo, o seu projecto do Fausto que é anterior e se manteve.

Eduardo Lourenço fala em "pura negatividade" e "canto negro" no Fausto de Pessoa que parece incorporar as feridas "mais profundas e axiomáticas" da "obra" pessoana. Para Eduardo Lourenço, Fernando Pessoa situa-se entre dois planos, o da vida que lhe supomos e o da criação, onde mais do que falar nela a transfigura e a nega. Nesta oscilação entre o truncado e a perfeição, a "fama futura" não passaria pelos celebrados heterónimos, mas talvez sim pelo Fausto que se cristalizaria como catedral e lhe permitiria repousar no tão desejado panteão. Aqui, Fernando Pessoa sentiria a vertigem da plenitude, intrinsecamente ligado ao sujeito – o "eu pleno" que se sente em *Fausto*.⁷⁹⁴

⁷⁹³Mário de Sá-Carneiro, em carta de 14 de Maio de 1913 a Fernando Pessoa remete para o que ele lhe tinha escrito antes - "Quatro livros projectados – um pronto já, dois já adiantados, outro começado" - e aconselha-o a publicar o seu Fausto separadamente da sua poesia: do Fausto: "As duas obras-unas (Fausto) entendo que devem ser publicadas em separado" (Sá-Carneiro 1992:136).

⁷⁹⁴Ver Lourenço 1988.

Outros investigadores se questionaram igualmente sobre o porquê de um projecto como o Fausto. O interesse pelo tema é geralmente explicado pela atmosfera cultural anglo-saxónica em que cresceu - teria muito cedo conhecido o Fausto de Marlow -, pela influência enorme exercida pelo *Faust* de Goethe sobre toda a literatura romântica europeia e, *last but not least*, porque o mito fáustico é particularmente congenial à personalidade de Pessoa. Contudo, apesar do interesse óbvio de Pessoa pela personagem e tema do Fausto, este não é tão frequentemente citado nos seus escritos como a da figura de Goethe. Aparentemente contraditório, pois Goethe é muitas vezes referido como um autor nos antípodas de Pessoa. Em parte por Goethe ter gozado de uma hiperpresença e preparado cuidadosamente a sua posteridade em vida, em contraponto a Pessoa (também supostamente inactivo quanto à sua publicação em vida).⁷⁹⁵

Apesar da tradição anterior, foi o texto de Goethe que actualizou, de forma paradigmática o mito do Fausto. E é, portanto, à sua luz que se terão que ler realizações textuais posteriores, tal como o *Fausto* de Fernando Pessoa ou outros faustos modernistas como *Mon Faust* de Paul Valéry.⁷⁹⁶ Indagar o estatuto intertextual destes textos, não é só inquirir o *modus faciendi* da narrativa, o que recuperam ou o que recusam explicita ou implicitamente. O cotejo com o texto goethiano exige uma descodificação dupla: não só ao nível intertexto/ texto que se quer outro, mas também ao do extra-texto, não versassem as “traduções” de Pessoa e Valéry uma obra incontornável da literatura universal, traduzindo simultaneamente uma relação agonística com o cânone literário. A questão coloca-se, assim, por um lado, como é que o texto goetheano foi recepcionado, reformulado e como reconfigura horizontes de expectativa criados „interliterariamente“ e por outro, qual é o lugar destes textos transgressores - truncado em Pessoa e jogo lúdico em Valéry - na poética de ambos.

Se por um lado são textos ancorados na tradição (mito e tradição literária), num diálogo com a cultura europeia, por outro, representam uma transposição/transgressão da mesma. Génard Genette atribui ao texto de Valéry, pelo tipo de relação com o “hipertexto”, a categoria de “suplemento”, que seria “une extrapolation déguisée en interpolation, une transposition sous forme de continuation”. O texto de Valéry foi pensado como um terceiro Fausto, isto é, concebido como um prolongamento directo do I e II *Faust* de Goethe, mas também o Fausto de Pessoa constitui unicamente a primeira parte de um projecto de três Faustos (cujo terceiro representaria também uma “continuação” dos textos de Goethe), segundo planos encontrados no espólio pessoano. Mas como Genette refere, este prolongamento será apenas o que encobre a transposição/transgressão.

⁷⁹⁵E contudo, não foi bem assim. Pouco depois da sua chegada a Lisboa da África do Sul, em 1905, Pessoa enviava poemas seus a casas editoriais inglesas tendo em vista uma possível publicação. Um exemplo é uma carta de 21.02.1906, na qual envia um poema ao editor de uma revista londrina (Pessoa 1999a: 19-21).

⁷⁹⁶Os fragmentos do Fausto valeriano, escritos em 1940, conhece o título definitivo *Mon Faust (ébauches)* em 1945.

A transgressão, no caso dos dois autores, não tem que ver unicamente com o tratamento da figura do Fausto, *per se* já transgressora, ou a continuação da escrita (que mais não é que o prolongamento da tradição), mas com a própria reescrita (revisão da tradição), o escrever de novo, mas também contra, numa inscrição da contemporaneidade (uma figura como Mefistófeles, que Valéry designa de "affreux compère", em Pessoa desaparece, pois deixa de fazer sentido) e distanciamento do "hipertexto". Este afastamento dá lugar à paródia e ao jogo irónico em Valéry e em Pessoa parece passar pela inovação do género dramático, o que faz com o seu *Fausto* se traduza num drama lírico.

Ou seja, os aspectos extratextuais vão intervir no processo intertextual. A intertextualidade não pode ser pensada sem uma contextualização dos fenómenos extratextuais. Num ensaio que intitula de Heróstrato,⁷⁹⁷ datado de 1929,⁷⁹⁸ propõe-se examinar as condições que produzem a celebridade. Não consegue contudo contornar a questão central na sua vida - a Literatura -, sendo assim reflexões sobre o processo de entrada no cânone. Goethe junta-se aqui a outras leituras de Pessoa, como Shakespeare ou Milton. Será no entanto a partir do autor alemão que Pessoa efectuará uma primeira definição da universalidade de um escritor: esta residiria em Goethe na „extensiva elaboração“, ou seja, não "em frases sagazes, nem em ideias felizes, mas sim na capacidade de construir e desenvolver", convertendo "o nosso pensamento casual num sistema, dando-lhe, assim, corpo", permitindo "a entrada nas mansões do futuro".⁷⁹⁹

5.3.2.2. Goethe, cientista natural

Esta “actualização” por parte de Pessoa de um dos textos mais importantes do cânone ocidental está impreterivelmente filiado ao introdutor do conceito de “Literatura universal”, uma figura tutelar e omnipresente no contexto da modernidade: Johann Wolfgang von Goethe. Esta é uma questão que ocupa os estudos pessoanos há algumas décadas: por que razão pertence Goethe ao grupo diminuto de autores, pelos quais Pessoa, de um modo constante ao longo da sua vida, assumiu a sua admiração? A relação que é estabelecida entre Pessoa e Goethe vem sobretudo da única ligação literária visível que constitui a escrita do Fausto.

⁷⁹⁷Primeira publicação em *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literárias* e a mais recente por Richard Zenith (ed. Assírio & Alvim).

⁷⁹⁸Richard Zenith aponta para 1929 e Georg Lind e Jacinto Prado Coelho para 1925.

⁷⁹⁹Pessoa 2000:53-54.

Mas apesar do interesse óbvio de Pessoa pelo tema do Fausto, este não é tão frequentemente citado nos seus escritos como o próprio Goethe. Na biblioteca privada de Pessoa existem três traduções do Fausto de Goethe, uma em francês⁸⁰⁰ e duas em inglês⁸⁰¹. Mas nenhum destes volumes contém *marginalia*, alguns até se encontram pouco manuseados, pelo que se impõe a pergunta: que leitura fez Pessoa do Fausto de Goethe? Cremos que o caso de Pessoa não difere muito do de Byron e do de outros autores e intelectuais do espaço anglo-saxónico, cuja versão que leram do Fausto foi a abreviada que constava no best-seller de Madame de Staël *De l'Allemagne*, que apresenta, pela primeira vez em Inglaterra, a imagem de uma Alemanha espiritual e intelectualmente rica. Na biblioteca privada do autor encontramos uma recensão à obra em *Early Reviews of Great Writers. 1786-1824*⁸⁰² e num outro volume, *La littérature française au XIX ème siècle* de Charles Le Goffic⁸⁰³, são dedicadas três páginas a Madame de Staël, nas quais Pessoa destaca dois livros da autora: *de la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* e o já referido *De l'Allemagne*. Madame de Staël e Pessoa parecem ter algo em comum: se em *De l'Allemagne*, ela discorre mais sobre as suas conversas e impressões do poeta alemão do que propriamente sobre as obras literárias de Goethe, também Pessoa se parece interessar mais por quem designa de “Mestre de Weimar”.

Mas não são só os volumes do *Fausto* goethiano que se encontram pouco manuseados. Também os outros volumes de Goethe que se encontram na biblioteca privada de Pessoa estão praticamente virgens de comentários. É interessante, contudo, notar uma excepção na página da tábua bibliográfica de uma compilação de várias obras de Goethe,⁸⁰⁴ na qual Pessoa, a partir da data da obra em questão, calcula a idade de Goethe aquando da edição da obra em causa. Esbarramos aqui, uma vez mais, com uma questão recorrente nos escritos pessoanos, e que muitas das vezes envolve o nome de Goethe, nomeadamente a questão do cânone e da posteridade (“a entrada nas mansões do futuro”).⁸⁰⁵ Com efeito, parece ter sido de interesse para Pessoa o facto de Goethe ter gozado de uma hiperpresença ainda em vida e preparado cuidadosamente a sua posteridade.

Uma obra há na sua biblioteca particular, referente a Goethe, para a qual Pessoa remete amiúde: *Conversações com Goethe* de Eckermann que Pessoa possui na sua tradução inglesa,⁸⁰⁶

⁸⁰⁰Johann Wolfgang von Goethe, *Werther. Faust. Hermann et Dorothee*, Paris, Flammarion, [1907], BpFP 8-225.

⁸⁰¹ As duas edições são do mesmo tradutor - John Anster –, com a diferença que a edição de Cassell and Co. (BpFP 8-224) compreende o primeiro e o segundo Faustos. A edição de Bernhard Tauchnitz (*Faust by Goethe*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1867, “German authors, n° 5”, BpFP 8-222) parece ter sido adquirida em antiquário (na folha de ante-rosto do volume lê-se “Constance E. Matthey June 1880”).

⁸⁰²Stevenson 19-:108-159.

⁸⁰³Le Goffic 19-?:17.

⁸⁰⁴Goethe 1907:xii.

⁸⁰⁵Para melhor compreensão desta questão, ver o ensaio *Erostratus*.

⁸⁰⁶*Conversations of Goethe with Eckermann*, BpFP 8-376.

uma espécie de confirmação da genialidade de Goethe,⁸⁰⁷ repleta de máximas e de considerações sobre outros autores, muito ao gosto de Pessoa (também na opinião de Nietzsche, *Conversações com Goethe* seria o melhor livro alguma vez escrito em alemão). Uma consideração sublinhada por Pessoa em *Conversações com Goethe* é "if he intends to live long in futurity, he must begin to write less and to work more",⁸⁰⁸ que irá ser recuperada para "Erostratus": "Variety is the only excuse for abundance. No man should leave twenty different books unless he can write like twenty different men". Pessoa remete, aqui, para o juízo de Goethe sobre Victor Hugo (que na opinião de Pessoa, também não prezava pela variedade) - "he should write less and work more" – mas o leitor de Pessoa não pode deixar de fazer a ponte com a heteronímia pessoana e questionar-se em que medida o argumento da “variedade enquanto escrita de vinte homens diferentes” não teria sido de peso para contrabalançar o que Pessoa considerava falta de concisão da sua parte.

Num outro texto, no qual Pessoa discorre sobre o que entende por cultura, é proposta uma classificação tripartida: a que resulta da erudição (e que associa a Milton), a que resulta da experiência translata (também designada de "ultra-assimilação", que veria em Shakespeare) e por último, a que resulta da multiplicidade de interesses intelectuais. Sobre este último e máximo tipo de cultura que se concretiza em Goethe, refere:

Vemos a terceira em Goethe (...) cuja variedade de interesses, abrangendo todas as artes e quase todas as ciências, compensava na universalidade o que perdia em profundidade ou absorção.

Um poeta que saiba o que são as coordenadas de Gauss tem mais probabilidades de escrever um bom soneto de amor do que um poeta que o não saiba. Nem há nisto mais que um paradoxo aparente. Um poeta que se deu ao trabalho de se interessar por uma abstrusão matemática tem em si o instinto da curiosidade intelectual, e quem tem em si o instinto da curiosidade intelectual colheu por certo, no decurso da sua experiência da vida, pormenores do amor e do sentimento superiores aos que poderia ter colhido quem não é capaz de se interessar senão pelo curso normal da vida que o afecta (...).

Um é um homem que é poeta, o outro um animal que faz versos.⁸⁰⁹

⁸⁰⁷Como é sabido, a questão do “génio” e respectivas ramificações é um tema recorrente nas leituras de Pessoa, que também abarca Goethe. Um texto de 1932 sobre Goethe abre com a afirmação: "O homem de génio é um intuitivo que se serve da inteligência" e num outro texto, no qual Pessoa argumenta que a base do génio lírico seria a histeria, Shakespeare e Goethe são ambos apresentados como possuidores desta patologia.

⁸⁰⁸Goethe 1930:417.

⁸⁰⁹Pessoa 1994:131.

Goethe, enquanto membro da família daqueles grandes espíritos para os quais, na verdade, não existia uma arte no sentido isolado (Walter Benjamin), é uma referência também para Sigmund Freud, cuja leitura do ensaio de Goethe "Sobre a natureza" ("Über die Natur") o leva a matricular-se em Medicina na Universidade de Viena. Goethe manter-se-á para Freud (tal como para Nietzsche e para Pessoa) uma referência incontornável ao longo da vida. Em *O Mal-estar na Civilização* (*Das Unbehagen in der Kultur*) de 1930, no qual Freud critica a religião de um ponto de vista psicanalítico, o 2º capítulo é iniciado com a citação de Goethe "Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, hat auch Religion; Wer jene beide nicht besitzt, der habe Religion!" ["Quem tem ciência e arte, tem também religião; quem não tem nenhuma delas, que tenha religião!"],⁸¹⁰ que Pessoa também demonstra conhecer:

A frase profunda de Goethe - que pode dispensar a religião aquele que tem a ciência e a arte, mas não quem as não tem - tem, no fundo, esta significação muito simples: quem não pode ter uma arte superior, que tenha uma arte inferior.⁸¹¹

Vários autores apontam que Freud terá lido estes versos de *Zahmen Xenien*, publicados postumamente entre 1820 e 1827,⁸¹² não directamente de Goethe, mas a partir de volumes de um outro autor que também muito admira: Ernst Haeckel (1834-1919), pai do monismo e grande divulgador das teorias evolucionistas,⁸¹³ autor já aqui várias vezes referido pela influência que exerceu em Pessoa.

Mas regressando à questão anterior, que se levanta igualmente no caso de Pessoa: como e onde acedeu o autor português a estes versos de Goethe? *Welträtsel* (Enigmas do Universo), a bíblia da filosofia monista, onde Haeckel apresenta os problemas gerais do universo enquanto problemas cosmológicos, e que Pessoa terá lido já em Maio de 1906⁸¹⁴ - ainda não tinha

⁸¹⁰Freud 1930:432.

⁸¹¹"No fundo, a religião é uma forma rudimentar do sentimento da beleza. Toda a arte não passa de um ritual religioso. A frase profunda de Goethe - que pode dispensar a religião aquele que tem a ciência e a arte, mas não quem as não tem - tem, no fundo, esta significação muito simples: quem não pode ter uma arte superior, que tenha uma arte inferior. (Ou, propriamente, não será a religião a base indiferenciada da arte, da ciência e da moral?) É tão absurdo querer que o povo deixe de ter religião, como o é que ele deixe de ter amor aos espectáculos teatrais, que são as formas indiferenciadas da arte. A arte é insocial, a religião é a forma social da arte". Este "fragmento" foi atribuído ao heterónimo António Mora por Lind e Prado Coelho embora a sua inclusão em "Regresso dos Deuses" apareça com uma interrogação (Pessoa 1966:283).

⁸¹²*Zahme Xenien* IX em *Gedichte aus dem Nachlass*.

⁸¹³Stieg 1999:111-123.

⁸¹⁴Pizarro 2007: 49.

completado 18 anos -⁸¹⁵em tradução francesa (*Les Énigmes de l'univers*, 1902), é dos volumes com mais *marginalia* da biblioteca particular de Fernando Pessoa.⁸¹⁶ Em *Les Énigmes de l'univers*, tal como acontece também com outros volumes de Haeckel,⁸¹⁷ os capítulos são abertos com epígrafes dos seus autores de eleição: Huxley, Louis Büchner, entre outros. A abrir o 18º capítulo do volume, "Notre religion moniste", encontramos, aqui, os referidos versos de Goethe: "Celui qui possède la science et l'art/ Celui-là possède aussi la religion!/ Celui qui ne possède pas ces deux biens,/ Que celui-là ait la religion."⁸¹⁸

Haeckel afirma, por variadas vezes, que o monismo seria norteado pelo ideal de Goethe, que, na sua opinião, seria o maior filósofo naturalista alemão. *Morfologia geral dos organismos* (*Generelle Morphologie der Organismen*, 1866), no qual introduz o conceito de "ecologia", é dedicado, para além de a Darwin e a Lamarck, ao autor de Fausto, os quais designa de fundadores da « teoria da descendência » (*Descendenz Theorie*). Nos livros de Haeckel abundam as referências e citações de Goethe e nos volumes que possui do pensador monista, Pessoa assinala a maior parte do que encontra – e é muito – do autor do *Fausto*.

Gostaria, aqui, de aventar, ainda, uma outra hipótese à parte desta questão: a abrir a obra *Les Merveilles de la Vie* (*Die Lebenswunder*, 1904) Haeckel usa, como epígrafe, alguns versos de Goethe, que Pessoa lê em tradução francesa e assinala no volume (L'erreur ne nous quitte jamais/ Mais un désir ardent attire,/ Progressivement l'esprit/ Plus haut, - vers la vérité).⁸¹⁹ Estes versos, deverão, na verdade, ter servido de inspiração a Pessoa para um poema muito conhecido:

Nasce um Deus. Outros morrem. A verdade
Nem veio nem se foi: o Erro mudou.
Temos agora uma outra Eternidade,
E era sempre melhor o que passou.
Cega, a Ciência a inútil gleba lava.
Louca, a Fé vive o sonho do seu culto.

⁸¹⁵Em Maio e Junho de 1906 lê respectivamente *Les Énigmes de l'univers* de Haeckel e o estudo de Child sobre este mesmo volume. Em Agosto de 1906 lê *Le Darwinisme* de Émile Ferrière, em Abril/Maio de 1907 *Scientific Phrenology* de Bernard Hollander e *Anthropogénie* de Ernest Haeckel (*Ibid.* pp. 48- 49).

⁸¹⁶Para além da tradução para francês deste best-seller (esgotou a 1ª tiragem e a 2ª edição tirou 100.000 exemplares num ano), Pessoa possui na sua biblioteca *Root-principles and Spiritual Things. Including an examination of Haeckel's Riddle* de Thomas Child (BpFP 1-22) que se debruça sobre aquele estudo de Haeckel. A partir da *marginalia* do volume de Child, no qual constam vários comentários, como "marvellous" ou " Bravo!", pode-se constatar o precoce entusiasmo de Pessoa pelas teorias evolucionistas.

⁸¹⁷ De Haeckel constam quatro livros na biblioteca de Pessoa: *Les Énigmes de l'univers* (1902, BpFP 1-64); *Les merveilles de la vie: études de philosophie biologique pour servir de complément aux énigmes de l'Univers* (1904, BpFP 1-65); *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles* (1903, BpFP 5-16); *Origine de l'homme* (19--?, BpFP 5-17).

⁸¹⁸Haeckel 1902:377.

⁸¹⁹Haeckel 1904:1.

Um novo Deus é só uma palavra.

Não procures nem creias: tudo é oculto.⁸²⁰

O modernismo introduz um novo conceito de experiência – enquanto *Erfahrung* – e consequentemente, uma nova experiência da verdade, numa perspectiva da *skeptis* entendida como virtualidade (na qual os heterónimos pessoanos se poderão incluir) ou como erro. Ambos os poemas andam à volta da dicotomia verdade/ erro, mas Goethe, enquanto autor de charneira, ainda crê na possibilidade de alcançar a verdade (a necessidade do espírito - que aspira sempre a mais – de chegar à verdade), enquanto em Pessoa só existe o “oculto” que condena ao erro eterno. No poema "Natal", Pessoa actualiza, de uma forma “moderna” o poema de Goethe e parece responder, de forma algo irónica, aos versos "attire,/ progressivement l'esprit,/ plus haut, vers la vérité": "A verdade/ Nem veio nem se foi". A verdade, conotada com um plano transcendente - "höher Bedürfnis" – a solução da tradução francesa de "désir ardent" não envolve esta significação, daí a inclusão de "plus haut" no último verso – é a “Eternidade”, de que fala Pessoa nos seus versos. Mas a “Eternidade” em "Natal" é "uma outra Eternidade" : o erro aqui já não é estático e o espírito já não se move em direcção à verdade. No poema "Natal" é notório o sentido de perda ("E era sempre melhor o que passou"), que é parte constituinte do trágico pessoano.

Estes versos de Goethe, que Pessoa leu, poderão trazer certamente mais luz ao poema "Natal" mas vêm sublinhar, também, o que temos vindo a afirmar, nomeadamente que, para Pessoa, Goethe estava intimamente associado à questão da ciência e daí introduzir a segunda parte do seu poema com "Cega, a Ciência a inútil gleba lavra."

A posição de Pessoa não é muito diferente de outros autores com o mesmo circuito de leituras rondando Goethe, Haeckel ou Herbert Spencer, tal como George Henry Lewes, companheiro de George Eliot, filósofo e crítico literário que combina os gostos científicos com os literários (daí o seu interesse por Goethe, sobre quem redige uma importante biografia, volume este que Pessoa também possui),⁸²¹ que, na esteira de Haeckel, para quem "as ciências da natureza são filosofia e toda a verdadeira filosofia é uma ciência natural",⁸²² afirma em *Science and Speculation* que a filosofia fornece a doutrina mas o conhecimento, esse é-nos dado pela ciência.⁸²³

⁸²⁰Pessoa 1942:216 (primeira publicação em *Contemporânea*, nº 6, Lisboa, Dezembro de 1922).

⁸²¹*The life and works of Goethe. With sketches of his age and contemporaries* (1908), BpFP 8- 317.

⁸²²"«Toute science de la nature est de la philosophie et toute vraie philosophie est une science naturelle». C'est en ces termes qu'en 1866 (dans le XXIX^e chapitre de ma *Générale Morphologie*, t. II, p. 447), j'exposais le résultat le plus général de mes études monistes. J'avais posé comme principe fondamental moniste, que l'unité de la nature et l'unité de la science sont données avec certitude par l'étude philosophique moderne de la nature" (Haeckel 1904:4).

⁸²³"Science furnishes the knowledge and Philosophy the Doctrine" (Lewes 1904:5).

Pelas razões aduzidas, é notório que, para Pessoa, Goethe é muito mais do que o autor do Fausto. Pessoa parece aceder a Goethe pela via das Ciências naturais, onde, em autores como Haeckel ou Louis Büchner,⁸²⁴ é colocado no mesmo patamar que Galileu, Newton ou Darwin.⁸²⁵ Naturalmente que O “Mestre de Weimar” será para Pessoa a materialização do conceito de “universalidade”, no sentido de "multiplicidade de interesses intelectuais" e daí o Goethe, autor alemão feito personagem referir no Fausto de Pessoa: "Do fundo da inconsciência/ Da alma sobriamente louca/ Tirei poesia e ciência/ E não pouca".

E é por isso que Goethe é em Pessoa (até mais do que Leonardo da Vinci) o paradigma do génio extemporâneo. "Um homem de génio é da sua época só pelos seus defeitos",⁸²⁶ é uma máxima de Goethe bastante difundida na altura e que Pessoa tanto aprecia.⁸²⁷ Esta imagem do super-Goethe que acumula as vertentes de génio literário e de cientista natural vai fazer com que Pessoa, assim como outros autores do seu tempo, vejam em Goethe a figura do “Homem completo” – uma espécie de transubstanciação da Totalidade feita Homem.

⁸²⁴ *L'Homme selon la Science. Son passé, son présent, son avenir ou d'on venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?* de Ludwig Büchner acusa muita marginalia.

⁸²⁵ Büchner 1903:12.

⁸²⁶ "Assim, o primeiro princípio da arte é a generalidade. A sensação expressa pelo artista deve ser tal que possa ser sentida por todos os homens por quem possa ser compreendida. O segundo princípio da arte é a universalidade. O artista deve exprimir, não só o que é de todos os homens, mas também o que é de todos os tempos. O subjectivismo cristista, além do erro pessoalista, produziu esse outro erro, a preocupação de interpretar a época. A frase de Goethe, bastas vezes citada sobre o assunto, é de mestre; com efeito, um homem de génio é da sua época só pelos seus defeitos. A nossa época deduz-nos da humanidade. Como o artista deve procurar erguer-se acima da sua personalidade, deve procurar levantar-se fora da sua época. O terceiro princípio da arte é, finalmente, a limitação. Isto é, a cada arte corresponde um modo de expressão, sendo o da música diferente do da literatura, e o da literatura diverso do da escultura, este do da pintura, e assim com todas as artes. Erro crasso, mas recentemente vulgar, é o de confundir os limites das artes." (Pessoa 1994: 20).

⁸²⁷ Tal como o próprio Pessoa afirma, esta é uma "frase de Goethe, bastas vezes citada sobre o assunto". Segundo Jerónimo Pizarro, teria sido no livro de William Hirsch, *Genius and Degeneration: a psychological study* (1897) que Pessoa leu por volta de 1908 e que manteve na sua biblioteca privada, que o poeta encontrou a referência à frase que citará várias vezes na sua obra. Com efeito, na página 117 do volume pode-se ler: "Goethe pronounces that a genius is in touch with his century only by virtue of his defects, only in so far as he shares the weakness of his times". Mas nem esta passagem contém *marginalia* que comprove a leitura de Pessoa como, por outro lado, esta máxima de Goethe, muito popular na altura, que cursava pela Europa na versão "genius is related to its time only by its defects", pode ser encontrada em diferentes volumes. Um deles é *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria* de Césaire Lombroso, no qual também consta a referida máxima. Na tradução inglesa encontramos "Genius, wrote, Goethe, is only related to its time by its defects" e na tradução francesa, *L'Homme de génie*, que Pessoa terá começado a ler a 10 de Julho de 1907: "Le génie, a écrit Goethe, n'est en rapport avec son temps que par ses défauts". Estas traduções estão, visivelmente, mais próximas da versão de Pessoa "um homem de génio é da sua época só pelos seus defeitos". Num outro volume de psicofisiologia da mesma altura, *The Caveman within us* de William Fielding, pode-se também ler: "Genius, according to Goethe, is only related to its time by its defects" (Fielding 1999:277).

6. Conclusão

*Unlesbarkeit dieser
Welt. Alles doppelt.*

*Die starken Uhren
Geben der Spaltstunde recht,
heiser.*

*Du, in dein Tiefstes geklemmt,
entsteigst dir
für immer.⁸²⁸*

Paul Celan

O mito "Fernando Pessoa", aureolado pelos seus avatares ortónimos e heterónimos e pela condição da obra materialmente fragmentária, tem vindo, nos últimos anos, a perder virulência enquanto o "texto Pessoa" se enriquece, ficando a sua exegese mais precisa.

Aqui exploramos, em primeira linha, o campo operatório dos conceitos de "drama" e "dramático" na Teoria Literária à época e a sua recepção em Pessoa, tendo em mente uma contextualização histórico-cultural de base interdisciplinar do movimento modernista europeu literário. Para tal, para além de atentarmos a documentos que tinham sido alvo de pouca atenção pela crítica, apoiamo-nos em documentos originais, alguns deles inéditos, residentes no espólio à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal (e dos quais indicamos a respectiva cota) e em material da Biblioteca privada de Fernando Pessoa que identificamos com a abreviatura (CFG) e a respectiva referência de catalogação.

Um estudo do universo textual pessoano a partir de uma perspectiva interdisciplinar (prática já tão em voga no próprio Modernismo) sublinha a necessidade de compreensão do ambiente intelectual - no qual e em função do qual o autor teve a sua produção. E aqui a revolução

⁸²⁸Illegibilidade deste/ mundo. Tudo duplicado.// Os relógios fortes/ dão razão à hora da fractura,/ roucamente.// Tu, entalado no mais fundo de ti mesmo,/ saís de ti/ para sempre. (tradução de Yvette Centeno).

científica, que vai impulsionar as ciências naturais e as ciências psicológicas, é um pano de fundo essencial à compreensão do universo textual pessoano. Paul Valéry, que também possuía na sua biblioteca as teorias biológicas de Darwin, Lamark e Haeckel,⁸²⁹ sugere no seu ensaio sobre *Eureka* de Poe que o mundo moderno necessita de um poeta que fosse buscar o seu material às ciências.⁸³⁰ O novo mundo das ciências “modernas” constitui uma miragem da tão ansiada totalidade, assombrado, contudo, pelas aporias do progresso, do historicismo e do positivismo. Esta crise que já tinha sido intuída por outros (tal como pela primeira geração de românticos) iria ser interiorizada, cerebralizada e extremada por um Modernismo tardio (*Spätmoderne*),⁸³¹ no qual Pessoa se insere, e que se traduziria, então, em consciência crítica, hiperlúcida e trágica.

A questão do drama em Pessoa tem de ser, pois, contextualizada, por um lado, nas vanguardas literárias europeias e, por outro, no ambiente intelectual que se vivia no mundo ocidental no *fin-de-siècle* e início do século XX. De outra forma, cingir-nos-emos ao lugar-comum da “fragmentação” e do “inacabamento” da produção textual dramática,⁸³² ou a problemáticas mais gerais de género no sentido de uma suposta incapacidade. Aqui, queríamos atentar e analisar a ideia do género dramático em Pessoa que passa por modelos positivistas-evolucionistas, estético-normativos ou idealistas. Há que notar, contudo, que apesar do grande peso da figura tutelar de Aristóteles, na produção teórica sobre o drama (ensaaios) a tendência acontece no sentido de um afastamento dos princípios aristotélicos e uma maior filiação no pensamento hegeliano sobre o drama: por um lado, uma hierarquização dos géneros literários (mesmo quando fala sobre o género lírico, a gradação dos géneros culmina no dramático) e, por outro, o drama parece ocupar um lugar de contraponto à lírica e até à prosa, assumindo, assim, o espaço do ideal em Pessoa (entendido enquanto plenitude estética), com toda a carga mística que o termo transporta.

A ideia do drama situa-se, assim, em Pessoa, num espaço-tempo utópico. Pois à ideia, eminentemente historicista, de épocas⁸³³ contrapõe Pessoa a Grécia antiga, que não representa, na verdade, a Antiguidade clássica mas sim o não-tempo, a cesura com o paradigma tradicional do tempo que aspira à eternidade (é esta experiência quase mística do intemporal como sentido do mundo que faz com que Pessoa entenda a Literatura enquanto missão). O artista moderno não se consegue desembaraçar, contudo, de todos os conteúdos histórico-temporais: a intemporalidade é,

⁸²⁹Blüher 1998:63.

⁸³⁰Valéry 1957:856.

⁸³¹Na acepção de Peter V. Zima em *La Négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard* (2002).

⁸³²Apesar de relegada pela crítica para um plano mais marginal, a produção dramática pessoana tem vindo a ser alvo de uma maior atenção dos agentes teatrais, tendo as suas peças vindo a ser colocadas mais vezes em cena, tanto em Portugal como no estrangeiro, nos últimos anos. A tal não será estranho a maior divulgação de Pessoa (cada vez mais traduções em cada vez mais línguas) e o seu maior peso no cânone literário.

⁸³³“A visão da história como sucessão cronológica de factos cristalizados no passado, configurando épocas autónomas que se sucedem inelutavelmente e se oferecem intactas a um trabalho de reconstituição da sua forma de conjunto, isto é, da sua identidade, é típica da idade moderna.” (Guerreiro 2000:85)

também ela, condicionada por um plano histórico-temporal, a realização de um desejo de eternidade próprio de uma época concreta.⁸³⁴

A arte moderna apostou na “eternidade”, absorvendo e transformando tudo em puro subjectivismo, sendo o homem moderno, assim, por sua vez, simultaneamente o sujeito e objecto do reconhecimento (*Erkenntnis*) no processo criativo e do trágico como modalidade de experiência. Tal como o Romantismo ficou conhecido como período de euforia e expansão do eu, (esquecendo-se como época de crise e fraccionamento do eu), também o Modernismo seria cunhado enquanto período de cisão do eu, esquecendo-se o outro lado da medalha. Segundo Baudelaire um verdadeiro artista moderno só existirá sob a condição "d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature". Daí Eduardo Lourenço referir-se ao Fausto pessoano como uma "caverna de pura subjectividade". Na verdade, a “morte do sujeito” traz consigo o extâse dialéctico de subjectividade estética⁸³⁵ e a materialização de um novo universo de identidades múltiplas.

O Modernismo literário é, assim, na sua essência, o descobrimento, pela escrita, de uma subjectividade estética descentrada,⁸³⁶ pois a partir de vários projectos experimentais questionam-se várias formas de subjectividade. Através de uma *Verfremdung* radical e uma descentralização de perspectivas, abre-se um espaço para os contornos escritos de uma subjectividade estética. Esta manifesta-se enquanto potencial de contestação dos discursos vigentes, abrindo novos espaços de pensamento (assim se entende a tentativa de Pessoa em abarcar todo um universo de posições de debates científicos que são representadas por alguns dos heterónimos). A ambivalência moderna passa pela dualidade (consciente) das entidades que habitam o sujeito - o desconhecido (*das Unbekannte*) e o outro (*das Andere*) que são estímulos no sentido do possível (na acepção de Musil).⁸³⁷ Daí o Monsieur Teste de Valéry afirmar: "C'est ce que je porte d'inconnu à moi-même qui me fait moi."⁸³⁸ A autoconstrução (*Selbstkonstruktion*)/ invenção (*Selbsterfindung*) estéticas, num contexto de um Modernismo tardio, acontece neste universo do possível⁸³⁹ (e que faz Monsieur Teste dizer "Mon possible ne m'abandonne jamais"), integrando conceitos como a "multiplicité du moi" de Bourget ou "altérations de la personnalité" de Binet. O pensamento

⁸³⁴Lukács cit. in *ibid.*p. 98.

⁸³⁵Kolesch 1996:216.

⁸³⁶*Ibid.*p. 64.

⁸³⁷Zima 2005:97.

⁸³⁸Valéry 1957b:40.

⁸³⁹Segundo Zima, Valéry diferencia a constante subjectiva de um Eu como potencial (activando a acepção de “possível” em Musil). De acordo com a definição de “Moi” em Valéry, o Eu é o que deriva de uma invariante, tendo em atenção a diversidade da experiência em potencial. Tal é a razão por que o Eu não permite um *Erkenntnis* (“est incon- naissable”). Para Zima tal pertence ao domínio do impossível pois, para o reconhecimento deste “Moi” seria necessário prever as concretizações (já sujeitas ao acaso) de todas as suas possibilidades (Zima 2005:100).

modernista não acompanha, assim, o *work in process* mas sim o *subject in process*,⁸⁴⁰ enfatizando-se, tal como em Pessoa, um sujeito migratório, fluído.

O modelo de vertente utópica é, assim, um reflexo de um mal-estar de raiz histórico-ideológica localizável e concreto. Como, porém, o advento do indivíduo e a consequente consciência subjectiva do mundo (a concentração do mundo no Eu) se expressa sob forma literária ou filosófica, esta crise é indissociável da própria linguagem, materializando o espaço utópico na linguagem sonhada. Este é o quadro da crise, e é a partir dele que surge, na Filosofia e na Literatura, a crítica da linguagem e a caminhada, nas suas práticas literárias, para as poéticas do silêncio (resposta utópica ao “ruído” de certos modelos em voga à época, tal como o “perspectivismo”) ou para a utopia última da redução do mundo à linguagem.⁸⁴¹

Podemos ler, exactamente neste sentido de ponto tangencial de uma dualidade, a questão do drama em Pessoa: a tentativa de superação da crise do sujeito (consustancial e, portanto, insuperável) e a busca da perfeição a partir de um modelo idealista ou utópico. Daí o drama mediar os vários caminhos que se bifurcam no universo textual pessoano.

⁸⁴⁰Sobre as afirmações de Paul Valéry que vão no sentido do pensamento moderno da auto-construção estética, refere Zima que o sujeito poético („dichterische Subjekt“) não pode ser dissociado das suas construções que são simultaneamente construções linguísticas. Neste sentido, a obra é uma modificação do autor („Das Werk ist eine Veränderung des Autors“), o que significa que o processo de construção se reflete sempre no desenvolvimento do sujeito criador (*Ibid.p.* 2005:99).

⁸⁴¹Barrento 1996:38.

Capítulo 7

Anexos

7.1. " O drama, como todo objectivo" [18-71' a 81']

I.

O drama, como todo objectivo, compõe-se organicamente de trez partes – das pessoas ou characteres; da entreacção d'essas pessoas; e da acção ou fabula, per meio e atravez da qual essa entreacção se realiza, essas pessoas se manifestam. Producto subjectivo assim composto, o drama provém de trez qualidades – do instincto psychologico, que cria e informa os characteres, e depois os vae descobrindo uns por meio dos outros; do instincto dramatico, que inventa ou renova a fabula, e dispõe o seu seguimento; do instincto artistico, que ordena a operação dos outros dois na construção harmonica do todo, como na execução formal de cada parte.

Ao dramaturgo, para que de natureza o seja, são necessarios estes trez instinctos; e, se o nome ha de valer como elogio,¹um ou outro tem que haver nelle em grau notavel. Conviria, porcerto, que nelle existissem todos, não só em grau notavel, senão também no mesmo grau; para que a obra fosse, ao mesmo tempo, inspirada e harmonica. Mas a imperfeição da natureza humana não permittiu ainda que um ingenho tal nascesse; seria porventura um monstro de perfeição, o *monstrum vitio carens* do poeta². Houve, sim, um Shakespeare, psychologo sem igual, porém artista irregular e dramatisa imperfeito; houve um Molière, grande dramatisa, porém artista e psychologo insufficiente; e outros houve que não esqueço, e omitto. Só dos gregos, pelo instincto de harmonia que os distinguiu como povo, houve quem, num nivel que na psychologia não é o de Shakespeare, nem na arte da acção podia ser o de Molière, junctasse aquellas trez qualidades – predominando, comtudo, a artistica – em quasi equal plenitude.³

1 se o nome <lhe> ha de <convir> [↑ valer] como elogio 2 <†> *monstrum vitio carens* do poeta 3 <Só [d]os gregos, num nivel que na psychologia não é o de Shakespeare, nem na arte da acção podia ser o de Molière, <conseguiram> [↑ houve quem], pelo instincto de harmonia que os distinguiu como povo, <a passo d'> [↑ reunisse] aquellas trez qualidades – predominando, comtudo, a artistica – em quasi equal plenitude.> [18-72, tira de papel colada a 18-71: Só dos gregos, pelo<s> instincto de harmonia que os distinguiu como povo, houve quem, num nivel que na psychologia não é o de Shakespeare, nem na arte da acção podia ser o de Molière, junctasse aquellas trez qualidades – predominando, comtudo, a artistica – em quasi equal plenitude.]

II.

Áquellas trez qualidades chamámos instinctos, como, com differente propriedade, poderíamos ter chamado intuições. Intendemos, em primeiro logar, empregar um termo por onde logo se visse que são, não faculdades distinctas da intelligencia, movidas de fóra pola vontade, e porisso, como não soffrem alteração, impotentes de exceder os limites proprios da intelligencia, que por natureza comprehende mas não cria; porém applicações differentes da mesma intelligencia, que, informada por impulsos distinctos da indole, se consubstancia com elles, para que operem, tomando de cada um a sua distincção especial, como tambem a sua qualidade generica, que é a de crear.

Se dos dois termos applicaveis elegemos, como melhor, o de instincto, foi porque a esta razão um'outra ainda se junctou. Não ha dramaturgo verdadeiro sem que exista nelle em grau notavel uma ou outra d'aquellas qualidades; e são necessariamente, como acabámos de ver, não faculdades da intelligencia, senão disposições da indole. Quando, porém, uma disposição da indole existe em nós em grau notavel, e de modo portanto que determina o character e as inclinações, essa qualidade, por tal ser, denota que é uma fixação da hereditariedade, embora por variação, e que porisso em tudo se assemelha – mais, se identifica – ao instincto.

Como os trez instinctos do dramaturgo, além do que seja commum a todos os instinctos, teem, de proprio, vista a sua applicação, o seu uso necessario da intelligencia, com exactidão poderemos chamar-lhes instinctos intellectuaes. Com o emprego d'este termo não esqueceremos, nem que são instinctos, para que constantemente opponhamos a sua operação á operação da intelligencia, quando a mova só a vontade consciente; nem que são intellectuaes, para que, quando essa opposição se faça, não se esqueça que é a substancia da qualidade operante, e não o meio⁴ per que opera, o por onde ella se distingue da intelligencia.

III.

Quando, guiados por estes principios (e per que outros, que não estes, nos guiaríamos?), nos propomos determinar, como criticos, qual o valor de um dramaturgo ou de uma obra dramatica, temos que emprehender uma dupla investigação. Investigaremos, primeiro, se deveras se tracta de um dramaturgo, se apenas de um escriptor dramatico; ou, per outras palavras, se o

4 e não [↑ o] meio

dramaturgo o é de instincto, ou de intelligencia; se a obra, producto de um impulso natural da indole, pode, poisque o é, significar um valor do seu genero, ou se, simples composição da intelligencia, de modo nenhum pode ser mais, no genero a que pertence, que uma habilidade da litteratura, bem desempenhada embora no que nella seja extranho a esse genero.

Feita que seja esta primeira determinação, e quando d'ella resulte que a obra, com effeito, provém do instincto, e não procede da intelligencia, teremos que determinar a força do instincto, que se moveu para produzi-la, com o que teremos determinado o valor do author, como domno d'esse instincto.

Mas a esta investigação especial e concreta cumpre que preceda a generica e abstracta, dupla como aquella: qual o signal necessario, pelo qual se distinga objectivamente um producto do instincto de uma composição da intelligencia? qual o signal gradativo, por onde se mida, num producto do instincto, a quantidade ou força do instincto que o produziu?

Esta investigação vamos fazer, e, em um e outro caso, quando feita na generalidade, daremos a sua applicação especial ao caso da arte dramatica. Senhores, por fim, dos principios que d'ella resultem, poderemos obviar⁵ um pouco a que o defeito virtual da critica – que é o ser naturalmente subjectiva – nos desvie de um criterio, quanto possivel, objectivo e scientifico.

IV.

Antes, porém, que penetremos no adito mesmo do assumpto,⁶ não será porventura superfluo que ministremos alguns esclarecimentos, para que, no curso da leitura do que vae seguir-se, não lembrem duvidas e objecções que afinal procedam, já do mau intendimento dos termos que se empregam, já do conhecimento imperfeito dos limites, em que esta dissertação forçosamente tem que recolher-se.

O termo “drama”, como até aqui⁷ empregámos, serviu de designar o genero, e não qualquer das suas especies. Como o que seja dicto do genero⁸ forçosamente se poderá applicar á especie, o que do drama dissemos poderá intender-se da especie tragica⁹ como da comica, da em prosa¹⁰ como da em verso, da directa ou representativa, que tracta das acções humanas e da vida real, como da transferida ou symbolica, em que nem as pessoas são propriamente humanas, nem a acção humanamente possivel. Não é assim o que do drama diremos. Como não nos propomos escrever aqui um tractado do drama, indicando todas as suas especies e a cada uma attribuindo os

5 poderemos <, pelo menos,> obviar 6 assumpto[,] 7 [atéqui] *no original* 8 genero<,> 9 tragica<,> 10 [em|prosa]
traço vertical autógrafa

seus distinctivos proprios, senão apenas fazer um estudo, cuja applicação final tem que convir a um drama representativo, especialmente nos occuparemos dos characteristics d'essa especie do drama. Quando, portanto, d'oravante escrevermos “drama”, muitas vezes poder-se-ha intender o genero, todas aquella especie.

Também os termos “instincto” e “intelligencia”, de cuja distincção já demos fé, serão differencados com maior exactidão nos capitulos que vão ler-se; não ha mister, portanto, nem teria cabimento, que por emquanto esclarecessemos melhor em que se distinguem. Como, porém, ao fazer a distincção exacta entre essas duas qualidades, teremos em vista uma applicação especial, não nos occupará estabelecer, entre instincto e intelligencia, a distincção completa, propria só de um estudo exclusivamente destinado a esse fim. Lembrados, sim, que estudaremos o drama, e que para esse fim estudamos os instinctos intellectuaes, de cuja operação elle procede, olharemos, mesmo na distincção geral, menos ao em que ella genericamente consiste, que ao em que se manifesta nos actos intellectuaes, sejam de comprehender, sejam de inventar.

Posto isto, para que só possa não¹¹comprehender quem não possa comprehender, podemos dar curso á investigação a que nos prendemos.

V.

Distinguem-se a intelligencia e o instincto quanto aos objectos, a que se applicam; aos meios, de que para essa applicação se servem; e aos fins, a que propriamente se destinam. A distincção primária reside, porém, na da natureza dos seus fins.

A intelligencia, como tem por fundamento a consciencia, tem por fim o conhecimento ou comprehensão, que é o com que a consciencia se define; o instincto, como tem por fundamento a vida, tem por fim a acção, que é o em que a vida se manifesta. A intelligencia tem, porisso por proprio o ser passiva e receptiva, como o é a consciencia; como tem por fim a acção, o instincto tem por proprio o ser activo e creador. A intelligencia, ainda quando, como quando elabora ou dispõe, em certo modo crie, não manifesta nos seus productos outros characteristics, que não sejam os que a distinguem como qualidade essencialmente passiva. O instincto, mesmo quando, como no conhecimento intuitivo, em certo modo comprehenda, não revela na sua comprehensão outros characteristics, que não sejam os que o distinguem como qualidade essencialmente activa.

11 <não> não

Feita esta distincção quanto aos fins, por meio d'ella desde logo se realiza a distincção quanto aos objectos, implicito como está o conhecimento do objecto, a que uma qualidade necessariamente se aplica, no conhecimento do fim, e que ella necessariamente se destina.

Como tem por fim comprehender, a intelligencia tem por objecto o universal ou geral; como tem por fim operar, o instincto tem por objecto o particular. Não pode haver comprehensão - e porisso se diz que não ha sciencia - do particular, poisque o unico acto de consciencia, que pode haver do particular absoluto, é a sensação absolutamente simples. Tampouco pode haver acção sobre o geral, poisque, sendo o geral abstracto, a acção sobre o geral seria a simples intenção de operar, a acção virtual apenas.

Como, pois, tem por objecto o universal, a intelligencia tem por qualidade a extensão; como tem por objecto o particular, o instincto tem por qualidade a intensão. E a intelligencia, como quanto mais forte mais extensa, quanto mais forte for, mais lenta terá que ser. O instincto, per contra, como quanto mais forte mais intenso, quanto mais forte for, mais rápido será. Só dos dois primeiros pormenores d'esta distincção ha, porém, mister que nos occupemos, sendo que na obra de arte le temps ne fait rien á l'affaire.

Applicando este criterio para, na relação com um objecto a comprehender ou um producto de comprehender, distinguir as operações da intelligencia e do instincto, temos que a intelligencia, como por natureza é extensa e ascende ao universal, quanto maior for, com maior numero de objectos relacionará aquelle em que se emprega; sendo que o instincto, quanto maior for, e porisso mais intenso e concentrado, com menor numero de objectos relacionará o em que se aplica, e mais completamente o considerará sósinho. O instincto, pois, quanto mais forte for, mais prompta e exclusivamente se inteirará da essencia do objecto, poisque o considera em elle-proprio; a intelligencia, quanto mais forte for, mais seguramente resolverá o objecto num sem-numero de ligações e de referencias, approximando-se, sim, das suas causas e effeitos, porém affastando-se da sua essencia. É por isto que se dá o caso, tantas vezes visto quantas extranhado, de um intuitivo entrar com tammanha segurança na comprehensão de um assumpto, de que um intelligente, por mais que o considere, e por mais que lhe vá acertando com os accidentes, não alcança a essencia verdadeira.

Distingue-se, pois, o producto, que o é primariamente do instincto, d'aquelle, que o é da intelligencia, em que, no primeiro, o essencial está com certeza obtido, o accessorio ou accidental possivelmente por obter; quando, no segundo, o accessorio está mais ou menos expresso, o essencial necessariamente por exprimir.

Podemos, já agora, applicando este principio á arte dramatica, estabelecer em que se distingue o drama, producto do instincto, do drama, composição da intelligencia.

Trez são, como no começo vimos, as partes objectivas do drama, e ás objectivas temos que attender, considerando um producto feito; são ellas as pessoas, a entreacção das pessoas, e a fabula.

O essencial, quanto ás pessoas, é que sejam naturaes e humanas, e, como ellas se manifestam pelo dialogo, a virtude prima do dramaturgo, neste poncto, é que escreva um dialogo natural; quanto á entreacção das pessoas, que provenha de seus characteres, e não da fabula, que deve ser como a condição, e não a causa, da entreacção; quanto á fabula, que pareça proceder da entreacção dos characteres e não da invenção do author, acontecer porque elles existem e não para que elles existam - que pareça, na verdade, ser, não fabula, senão vida.

Parece, sem duvida, que estes requisitos objectivos dos instinctos dramaticos, como são faceis de expor, serão também faceis de alcançar; julgareis que uma intelligencia prudentemente applicada conseguirá, sem grande exforço, a sua execução. Como em tudo, quanto é do instincto, assim parece e assim não é. Considerae, com critica segura, qualquer drama vulgarmente celebre; vereis quão poucas vezes o dialogo, a entreacção, a acção, são como na vida, quão poucas a producção dramatica apresenta aquelles signaes necessarios do producto do instincto. Escriptores intelligentes ha muitos, porque ha muitos homens intelligentes, e que o são ainda mais por cultivados; o dramaturgo de instincto, porém, tem que nascel-o, e a natureza é menos prodiga de valores, que os homens da imitação d'elles.

Ver-se-ha isto melhor reparando, depois de nos essenciaes do drama, nos seus accessorios. São accessorios principaes do drama: quanto ás pessoas, que o seu dialogo seja em linguagem intelligivel e, quanto caiba, boa; quanto á entreacção das pessoas, que não seja absurda quanto aos seus motivos; quanto á fabula, que seja plausivel e, quanto possa ser, nova. Isto, sim, podereis encontrar, não só, com outras qualidades, nos dramaturgos de instincto que sejam também cultivados, como tambem, sem essas outras, nos bons escriptores que a intelligencia, não o Destino, fez dramaturgos.

VI.

Provado que um dramaturgo o é de instincto, não está com isso provado que elle tenha valor como dramaturgo, porém apenas que pode tel-o. O ser de instincto é a condição do valor, não o valor mesmo. Determinados já, portanto, os signaes necessarios, pelos quaes se conheça, de prompto, o producto do instincto, caberá agora descobrir qual possa ser o criterio seguro, pelo

qual, nesse producto, se distinga o maior do menor, se determine, de um instincto e porisso de seu domno, quanto vale e porque o vale.

Servir-nos-ha de guia nesse descobrimento a distincção, que falta fazer, quanto á intelligencia e ao instincto; é ella a distincção que entre elles ha quanto aos meios de que se servem.

A intelligencia, como tem por objecto o universal ou geral, tem necessariamente por meio o particular; como alcançaria ella o universal, senão partindo do particular, que tira da sensação, em que ella se appoia, e que só do particular tem conhecimento? O instincto, como tem por objecto o particular, tem forçosamente por meio o geral; pois como procuraria elle o particular, se não se guiasse pelo geral, que tira da intelligencia, per quem se manifesta, e que só no geral tem applicação?

Como, pois, tem por meio o particular e por natureza a extensão, a intelligencia alimenta-se com quanto de particular a amplie e a desinvolve, lhe dê maior facilidade em generalizar - ideias particulares, factos concretos, sensações definidas, com que a memoria se enche e o raciocinio se instrue. Como, per contra, tem por meio o geral e por qualidade a intensão, o instincto alimenta-se com quanto o concentre e o defina, lhe dê maior exactidão em operar - não factos, mas resultados; não sensações, porém estimulos; não idéas particulares, senão geraes.

Como a intelligencia tem por objecto o universal ou geral e a extensão por qualidade, o seu valor ou força residirá na amplidão com que generalize; como, porém, tem a propriedade de ser passiva e de receber todos os factos ou idéas particulares que a sensação lhe entregue, e como nem todos elles convirão ás generalizações que haja de fazer, segue que não ha entre o em que consiste a sua força e o em que consiste a sua experiencia uma correlação perfeita, poisque, não as idéas particulares que recebe, porém o uso que d'ellas faz, é que denota essa força.

Do instincto, como tem por objecto o particular e por qualidade a intensão, o valor consiste na completidão com que se aposse, no objecto particular para que tende, da essencia d'elle, que é o que o denota como particular. Como a essencia do objecto, limitada por natureza, necessariamente se define per meio, quando muito, de um pequeno numero de idéas geraes, elle tão completamente se apossará do objecto, quanto mais completamente esteja de posse de todas as idéas geraes possiveis, que especialmente convenha ao fim de definir a propriedade d'esse objecto. E como é por natureza activo, e porisso procura, e não recebe, a experiencia, o numero de idéas geraes, convenientes ao seu fim, que haja aprendido, dependerá da sua força, poisque da força com que houver tendido para esse fim, e procurado, portanto, os meios para conseguil-o.

Vemos, pois, que a completidão, com que se aposse da essencia do objecto particular a que se applique, e o numero de idéas geraes, das possivelmente convenientes ao seu fim, que manifeste, servem indifferentemente de denotar o valor ou força de um instincto. Porisso, sendo

que na intelligencia é o uso do conteúdo, e não o conteúdo, que denota a força; no instinto o conteúdo e o uso d'elle são exactamente correlativos, ou coextensos, qualquer d'elles podendo portanto denotal-o. E, como d'estes dois signaes do valor, o conteúdo, como consiste em idéas geraes que o uso forçosamente manifestou, é que é o sinal veramente objectivo, temos que, para investigar o valor de um instinto, servir-nos-ha de indício segurissimo o numero das idéas geraes de entre as possiveis, convenientes ao seu fim, de que esse instinto mostre ter-se aproveitado.

VII.

Das duas partes, de que se compõe esta distincção, a que diz respeito á intelligencia terá sido bem comprehendida; a que diz respeito ao instinto pode ser que, por mais abstrusa, o tenha sido menos; e como, para o fim a que olhamos, nos importa sobretudo comprehender bem o que aqui se esclareceu do instinto, julgamos proprio o passo para, per meio de um exemplo simples, e seguindo todo o caminho do que houvemos ocasião de affirmar do instinto, tornar clara, de todo, a explicação.

Sirva-nos de exemplo o instinto de comer. O instinto de comer tem por fim operar - a operação, ou acção, de comer. Tem por qualidade a intensão, porque o mais seguro instinto de comer será aquelle que mais seguramente escolha para comer só aquillo que serve para ser comido; não a extensão, poisque d'um maniaco que, além do que todos comem, comesse terra, não diríamos que tinha um mais perfeito instinto de comer que um homem vulgar. Tem por objecto o particular, porque o que se come ha de ser uma coisa particular, ou concreta; ficaria, porcerto, mal alimentado quem jantasse pão virtual e a idéa de carne. Tem por meio o geral, porque escolhe, entre todas as cousas, aquellas em quem reside de commum a propriedade de servirem para ser comidas, isto é, aquellas a quem é commum a idéa geral de edibilidade; e a esta idéa geral esse instinto accrescenta, as mais das vezes, algumas outras, como a de palatabilidade, a de utilidade, etc. Mas essas idéas geraes não poderão ser em grande numero, porque a essencia do objecto, que serve para se comer, é, como tal, limitada. Por ultimo, o mais perfeito instinto de comer mede-se pela applicação, por quem o possui, do maior numero de idéas geraes possiveis, que convenham ao fim de comer, isto é, a definir a essencia de um objecto em relação a elle servir para ser comido. Quem, em comer, se guie só pela edibilidade, terá um instinto de comer inferior a quem se guie também pela palatabilidade; e assim por deante.

Não será porventura superfluo accrescentar que, ao guiar-se per estas idéas geraes, o instinto - como differe da intelligencia, e porisso não é, em substancia, consciente - faz d'elles

um uso inconsciente; nem sabe que são idéas, nem geraes, nem que as aprendeu, nem que houvera de aprendel-as. Como, porém, as idéas geraes são objecto da intelligencia - e porisso dissemos que o instincto as tira da intelligencia, embora não intendessemos que o fizesse conscientemente -, e como portanto não só o instincto, e inconscientemente, senão também a intelligencia, e conscientemente, pode aprendel-as e applical-as, caberá ainda explicar como se podem distinguir, num mesmo producto em que collaborem instincto e intelligencia, quaes, das idéas geraes que appareçam applicadas, as que proveem d'aquelle, as que procedem d'esta.

Sabedores já do em que o producto do instincto se distingue d'aquelle que a intelligencia realiza, não soffrerá duvida que, das idéas geraes, convenientes a certo fim, que appareçam no producto, serão do instincto as que estiverem integradas no que no producto é essencial, serão só da intelligencia as que simplesmente se encontrem ligadas aos accessorios d'elle, ou constituindo-os.

Isto dicto, poderemos entrar na applicação especial do que genericamente se estabeleceu.

VIII.

Temos, pois, que se mede objectivamente o valor ou força de um instincto pelo numero das idéas geraes possiveis, convenientes ao seu fim, que empregou. São trez os instinctos do dramaturgo - o psychologico, o dramatico, o artistico. Quaes são as idéas geraes possiveis, convenientes ao fim de cada um?

Como elles são, não só instinctos, senão instinctos intellectuaes, essas idéas são necessariamente de duas ordens para cada um: as que a cada um conveem como intellectual, e as que a cada um conveem como psychologico, ou dramatico, ou artistico. Ambas essas ordens de idéas definem a essencia do objecto de cada instincto d'estes; mas as primeiras, como são relativas ao genero, definem a essencia primaria, a essencia secundária as segundas, porque são relativas á especie.

Consideremos a primeira ordem de idéas - as que conveem a um instincto intellectual simplesmente como intellectual. Como elle é um instincto, tem por objecto o particular; porém, como é intellectual, tem por objecto esse particular no seu aspecto universal. Como, porém, o aspecto universal de um objecto particular é simplesmente o ser universalizavel, e o ser universalizavel deriva da idéa geral de universalidade, temos que, afinal, esta ordem de idéas é uma idéa só para qualquer instincto intellectual - a idéa geral de universalidade.

Se applicarmos este principio aos trez instinctos do dramaturgo, veremos que a idéa geral de universalidade, quanto ao instincto psychologico, é que possa dar cada pessoa que crie, não só como particular, senão também como universalizavel, isto é, como, sem que deixe de ser particular, representativa da humanidade; quanto ao instincto dramatico, que possa dar cada acção, não só como particular, senão também como representativa da acção humana; quanto ao instincto artistico, que possa dar ao conjuncto da obra, como ao de cada parte de per si, não só a sua significação particular, senão também a sua significação geral.

Servir-nos-ha, para esclarecer estas affirmações, o exemplo do emprego por Shakespeare do instincto psychologico. Confessam os psychiatras, que na materia são os competentes, que a pessoa do rei Lear representa um desenho perfeito de um caso de demencia senil; nós, simplesmente homens, não ha mister que sejamos dementes senis para sentir, no seu conjuncto como a cada passo, a verdade humana d'aquella pessoa. Sendo, pois, tão rigorosamente dada como particular, que pode ser assumpto de um diagnostico, mas, ao mesmo tempo, tão rigorosamente dada como geral, que qualquer de nós escusa de saber isso para a sentir, a pessoa de Lear denota o emprego da idéa geral de universalidade pelo instincto psychologico de Shakespeare. No mesmo author se encontra, no dizer das mesmas authorities, um bom numero de casos analogos, como o da hysteroneurasthenia de Hamlet e o (?) da hysterio-epilepsia de Lady Macbeth.

Nesta altura, porém, reparamos que os characteristics objectivos do emprego da idéa de universalidade polos instinctos do dramaturgo coincidem com aquelles characteristics que dissemos indicarem a essencia do drama, e que serviam de denotar se o author era dramaturgo de instincto, ou se o era de intelligencia. Sendo assim, a idéa geral de universalidade serve apenas de denotar a essencia do instincto intellectual como intellectual, não de medir o seu valor ou força. Não que em absoluto para tal não sirva, ou que não haja, entre os dramaturgos de instincto, graus ou quantidades differentes na applicação da idéa de universalidade. Essa idéa, porém, não ministra signal objectivo nenhum pelo qual se mida o valor do instincto. Porisso, abandonando-a para esse fim, nos voltamos para a segunda ordem de idéas, que, relativas á especie e não ao genero do objecto de cada instincto dramatico, definem a sua essencia secundaria.

IX.

As idéas geraes possíveis que convenham aos fins dos instinctos do dramaturgo, não já como intellectuaes, porém como psychologico, dramatico e artistico, são necessariamente aquellas

idéas geraes que orientam a psychologia, a critica dramatica, e a esthetica, pois são estas disciplinas que definem os objectos d'aquelles instinctos. Como, porém, estas disciplinas procedem da operação do espirito na investigação incompletavel da verdade, não poderemos determinar todas as idéas geraes, que caibam em cada uma d'essas disciplinas, senão apenas aquellas que se estabeleceram até uma certa epocha; e esta epocha tem que ser, para qualquer dramaturgo, a epocha em que elle vive. Para a applicação final dos principios, que descobriremos, a um dramaturgo do nosso tempo, temos pois que assentar em quaes são as idéas geraes que definem a cultura psychologica, a cultura dramatica, e a cultura artistica da nossa epocha. O talento de um dramaturgo estará manifestado no numero d'essas idéas, de que cada um dos seus instinctos se tenha servido. Quando se dê um caso como o de Shakespeare, cujo instincto psychologico se serviu de idéas psychiatricas que a sua epocha lhe não podia ministrar, diremos que se tracta de um dramaturgo, não já de talento, porém de genio; mas um dramaturgo de genio, como se serve, pela adivinhação do instincto, de idéas geraes que a cultura não descobriu ainda, e que para ella, portanto, tanto podem ser idéas certas por descobrir, como desvios do recto caminho, não pode nunca ser avaliado pelos seus contemporaneos, a não ser por um ou outro cujo instincto coincida em alcance com o d'elle. Serve esta advertencia de indicar que uma investigação racionada, como esta que vamos fazendo, poderá, sendo esclarecida, acertar com a medida exacta do talento de um dramaturgo; não poderá determinar se, além de talento, elle tem genio.

Quaes são, porém, as idéas geraes que orientam a cultura da nossa epocha na psychologia, na critica dramatica, na esthetica? Vamos vel-o, e como são em numero menor, e de ordem mais simples, as que dizem respeito ás duas últimas disciplinas, começaremos por estas, deixando as que se referem á psychologia para serem tractadas em último logar.

7.2. "Propomo'-nos determinar qual seja o valor artistico do drama "Octavio", de que é auctor Victoriano Braga"[14A-45' a 53']

I.

Propomo'-nos determinar qual seja o valor artistico do drama "Octavio", de que é auctor Victoriano Braga.

Como, nas cousas que são da arte, o gosto é que é juiz, porém, se os seus dictames hão de¹ pesar como sentenças, não ha de ser o nosso gosto, que não pode ser juiz polo² alheio, nem o gosto de uns, que não pode ser juiz polo de outros, senão um gosto que para³ todos possa ser lei⁴ e porisso traga em si os motivos para a sua acceitação, força é que uma determinação d'aquellas assente na applicação exacta de princípios,⁵ aos quaes se reconheça o character de verdadeiros.⁶ E como, na arte como no gosto, que d'ella ajuiza,⁷ nem ha sciencia, a que nos acostemos, nem auctoridade, que valha como sciencia⁸, temos que estabelecer nós-mesmos⁹ os principios, de que nos sirvamos, e, como¹⁰ teem que ser verdadeiros¹¹, e porisso objectivos¹², temos primeiro que demonstral-os per meio do raciocinio. Temos que estabelecer, como legisladores, as leis¹³ que depois applicaremos, como juizes. Querendo ser criticos, temos que ser, primeiro, philosophos da critica.¹⁴

Em trez partes, portanto, se divide a determinação objectiva do valor da obra,¹⁵ em cujo exame vamos empregar-nos: primeiro, essa obra¹⁶ a que especie pertence?;¹⁷ segundo, quaes são os principios objectivos, por meio dos quaes se mida o valor ou força de uma obra¹⁸ d'essa especie; terceiro, applicados esses principios á obra,¹⁹ de que se tracta, que valor, então, tem ella?²⁰

Daremos a este estudo o enredo, e o seguimento, que esta divisão impõe.

1 que [↑ de] *variante a tinta preta* 2 [polo] *no original* 3 a [↑ para] *variante a tinta preta* 4 dar leis [↑ ser lei] *variante a tinta preta* 5 <em principios> na applicação exacta de principios] *segmento riscado à maquina* 6 <objectivos> <(> verdadeiros<)> *o autor escolheu a variante* 7 [d'ellaajuiza] *no original* 8 [como (por) sciencia] *variante entre parênteses.* 9 nós-memos *no original* 10 de que nos sirvamos, <fazendo-os objectivos pela demonstração. Querendo ser criticos, temos que ser, primeiro, philosophos da critica.> <e>/e\, como] *longo segmento riscado à maquina* 11 <objectivos> [↑ verdadeiros] *acrescento a tinta preta* 12 <demonstrados> [↑ objectivos] *acrescento a tinta preta* 13 Temos que <ser> [↑ estabelecer, como] legisladores, <e seguros, d>as leis 14 [Querendo ser criticos, temos que ser, primeiro, philosophos da critica.] *frase acrescentada a tinta preta.* 15 do drama [↑ da obra] 16 esse <drama>[↑ obra] 17 pertence?[:] 18 um[a] <drama> [→ obra] 19 ao drama [↑ á obra] 20 ell<e>/a\?] *todas as intervenções neste parágrafo e nos restantes foram manuscritas a tinta preta, pelo que deixaremos de descrever as mesmas.*

II.

Dois são os generos litterarios, que servem de presentar acções: o narrativo, que as presenta como se nol-as contassem; e o dramatico, que nol-as presenta²¹ como se as presenciássemos.

Como a apresentação da acção, como todo acto humano, necessariamente obedece²² a um fim, nem pode haver mais que trez fins em²³ presental-a na arte²⁴ – ou o interesse da realidade, ou o da belleza ou o da simples singularidade d’ella²⁵ –, temos que cada um d’aquelles generos litterarios (de que²⁶ aqui só nos occupará o dramatico) comprehende trez especies. Trataremos só d’aquellas que o genero dramatico comprehende.²⁷ Por certo que em todas as obras se deve de certo attender a todas estas trez formas de interesse. As especies *definem-se pois, pela predominancia de uma d’estas sobre as duas outras.

A primeira especie, como tem a realidade por intenção, procura presentar a acção de tal modo que pareça real, que dê illusão de ser vida. A ella pertencem as obras que vulgarmente²⁸ se denominam “dramas”, como tambem aquellas que é uso incluir no termo “alta comedia”;²⁹ em todas as quaes³⁰ o interesse se não separa de serem uma apresentação da vida real. A esta especie do drama chamaremos representativa.³¹

A segunda especie, procura presentar³² a acção de tal modo que o seu interesse essencial resida na sua belleza; mas como a belleza,³³ não sendo typicamente³⁴ real, exclue que a acção inteiramente o seja,³⁵ porém a acção, se fôr da vida real mas não toda ella real,³⁶ por isso mesmo parecerá um tanto absurda, e, no que o fôr, sendo desharmonica, não poderá ser bella, segue que esta especie de drama tem que ou collocar a acção inteiramente fora da realidade, ou, quando a colloque na realidade, servir-se de meios de expressão que conduzam acceitavelmente³⁷ á impressão de belleza, e porisso falla numa linguagem que, tendo que não ser a da vida real, porforça deriva a grandeza de ser bella.³⁸ A esta especie pertencerão pois aquelles dramas em que

21 que <as presenta> nol-as presenta] *segmento riscado à maquina* 22 Como a apresentação da acção <força é que>, como todo acto humano, [↑ necessariamente] obde<ça>/ce\ a um fim 23 para (em)] *variante entre parênteses* 24 presental-a [↑ na arte] 25 ou [↑ o interesse d]a realidade, ou [↑ o d]a belleza ou [↑ o d]a simples curiosidade [↑ singularidade] d’ella 26 mas [↑ de que] 27 [→ Trataremos só d’aquellas que o genero dramatico comprehende.] *a frase seguinte encontra-se na outra margem lateral do texto, a esquerda, sem sinal de inserção* 28 vulgarmente [↑ <socialm>] 29 <a> que é uso <chamar> [↑ incluir no termo] “alta comedia” 30 <e em que> [↑ em todas as quaes] 31 A esta especie [↑ do drama] chamaremos representativa.] *uma seta indica o lugar de inserção desta frase, que se encontra depois de illusão de ser vida* 32 A segunda especie, <como tem a beleza por tenção,> procura presentar] *no original, presentar* 33 na sua belleza<.>/\ [↑ mas] Como<, porém,> a belleza, 34 normalmente [↑ typicamente] 35 [↑ inteiramente] o seja 36 <normalmente real> [↑ toda ella real] 37 de meios de expressão acceitave<i>/lmente\s que conduzam] *existe sinal de troca de posição* 38 [← e porisso falla numa linguagem que, tendo que não ser a da vida real, porforça deriva a grandeza de ser bella] *inserção conjectural de um acresceto lateral.*

as pessoas estejam postas³⁹ a distancia da realidade, ou no tempo, ou no espaço, ou na qualidade (como quando sejam, por exemplo, deuses), como tambem os dramas da realidade quér⁴⁰ em prosa poetica ou verso, linguagem esta que, não sendo da realidade, é comtudo acceite universalmente como applicavel á realidade de uma obra em que o interesse principal consista na apresentação da belleza. A esta especie de drama com propriedade chamaremos transferida.

A terceira especie procura⁴¹ apresentar a acção de tal modo que apenas interesse por curiosa, sem que tenha que olhar-se á sua realidade ou á sua belleza.⁴² Como, porém, o que é simplesmente curioso é o extravagante, e o que é extravagante⁴³ sem realidade necessaria ou belleza essencial, e que portanto nem faz pensar nem sentir,⁴⁴ força é que seja apenas o ridiculo, vê-se⁴⁵ desde logo que a esta especie do drama pertencem aquellas obras que commummente se ajunctam sob a⁴⁶ designação especifica de “baixa comedia”. A esta⁴⁷ especie, como se serve da forma dramatica e litteraria⁴⁸ para fins que nem são propriamente dramaticos, nem substancialmente litterarios, com exactidão poderemos chamar deformada.⁴⁹

O drama, em que vamos empregar a nossa analyse,⁵⁰ pertence á primeira d’estas especies que é a representativa.⁵¹ Só d’ella, portanto, curaremos.

III.

É o drama representativo uma especie do drama; este um genero da litteratura; esta, por sua vez, um genero da arte. Per outras palavras: o drama representativo é primeiro arte, depois litteratura, depois drama, finalmente drama representativo. A elle devem convir portanto os caracteristicos que distinguem de outras cada uma d’essas partes, de que se compõe⁵² toda⁵³ obra de arte de outras obras humanas, os que distinguem toda a obra litteraria de outras obras artisticas,

³⁹ <não sejam da humanidade> estejam postas] *segmento riscado à maquina* ⁴⁰ assim como [↑ como tambem] os dramas <poeticos> [↑ da realidade quér] ⁴¹ A terceira especie<, como tem a simples curiosidade por tenção,> procura ⁴² á sua <verdade ou á sua> realidade ou á sua belleza] *segmento riscado à maquina* ⁴³ extraganete] *no original* ⁴⁴ [↑ e que portanto nem faz pensar nem sentir,] *acrescento dactilografado na margem superior do texto; existe um traço manuscrito que indica o lugar de inserção* ⁴⁵ vêse] *no original* ⁴⁶ <enfeixam na> [↑ ajunctam sob a] ⁴⁷ est<e>/a\ ⁴⁸ dramatica <apenas> e litteraria ⁴⁹ *Segue-se um segmento riscado a tinta preta, que já continha duas palavras riscadas à máquina: <Rara é a obra, <se alguma,> d’esta especie a que possa attribuir-se um valor litterario.>* ⁵⁰ em <cujo exame> que vamos empregar a nossa analyse ⁵¹ especies [↓ que é a representativa] *acrescento dactilografado na margem inferior do texto; um traço oblíquo indica o lugar da sua inserção* ⁵² os caracteristicos que distinguem [↑ de outras cada uma d’essas partes, de que se compõe.] *acrescento manuscrito a tinta preta na margem superior do texto; um traço indica o lugar da sua inserção, que é problemática; poderia tratar-se de uma variante das linhas seguintes, embora não se encontrem riscadas.* ⁵³ [toda] esta passagem fica interrompida com o acrescento

os que distinguem toda obra dramatica de outras obras litterarias, os que distinguem todo o drama representativo das obras dramaticas de outras especies.⁵⁴

O drama representativo, porém, como serve de apresentar a acção humana real, distingue-se desde logo per uma particularidade: que nelle as qualidades litterarias e as dramaticas se fundem, não havendo nelle qualidades litterarias distinctas das qualidades propriamente dramaticas. Sim: se ha de apresentar acções humanas de modo que nos pareçam reaes, nem ha de o dialogo ser mais litterario do que a conversa vulgar⁵⁵ dos homens, nem a acção, mesmo quando seja um caso notavel ou singular, de tal ordem que se possa dizer que não é possivel. A elegancia da dicção, os primores do vernaculo, os ornatos da poesia, podem convir ao drama transferido; a extravagancia⁵⁶ das pessoas ou dos successos ao drama deformado; ao representativo, onde estes elementos appareçam, tantos, quantos appareçam, serão defeitos⁵⁷ que se lhe notarão.

O drama representativo tampouco se distingue do genero drama per quaesquer caracteristicos especiaes. Sendo a essencia do genero dramatico a apresentação de acções como se as presenciássemos; e sendo a substancia da especie representativa a apresentação de acções como se deveras as pudessemos presenciar na vida real como reaes,⁵⁸ immediatamente se vê que todos os caracteristicos que porventura distingam o genero drama distinguirão tambem, sem a addição de nenhum,⁵⁹ esta sua especie, cuja differença do genero reside só numa limitação que é propriamente uma sustentação⁶⁰ – a da acção á acção possivel na vida real, a das pessoas ás pessoas que são possiveis na vida que vivemos. A especie representativa, portanto, antes accentúa que augmenta os caracteristicos do genero dramatico; ao contrario da transferida, que accrescenta um elemento litterario, e da deformada, que accrescenta um elemento de extravagancia.

Assim, pois, como não lhe cabem⁶¹ qualidades litterarias distinctas das só dramaticas; nem qualidades dramaticas especiaes, distinctas das que conveem ao genero a que pertence, o drama representativo excusa de ser considerado como obra litteraria e como drama representativo.⁶² Basta que o consideremos, primeiro como obra de arte, depois como simples drama.⁶³ Os caracteristicos genericos de toda obra de arte, e os especiaes de todo o drama /representativo/⁶⁴ bastarão para definil-o.

54 <de outras obr> das obras 55 <vulgra> vulgar 56 [extravangancia] *no original*. 57 serão <os> defeitos
58 como se [↑ deveras] as [↑ pudessemos] presencia<ssemos>/r\ na vida real [↑ como reaes] 59 n<ne>/en\hum
60 limitação [↓ que é propriamente uma sustentação] 61 deve ter [↑ lhe cabem] *variante manuscrita a lápis*. 62
genericamente drama [↑ drama representativo] 63 drama representativo [↑ simples drama] 64 (representativo)]
entre parênteses manuscritos, indicando dubitação, no original

IV.

A obra de arte, como o proprio nome diz, é primeiro obra, depois obra da arte.

Como obra distingue-se /apenas/ da simples tenção ou intento; é um producto realizado, ou objectivo, do espirito humano, susceptivel de ser experienciado por outrem, e cabendo-lhe, como objectivo que é, e por isso feito e completo, certos characteristics que uma analyse mais ou menos paciente pode determinar e medir.

Como obra de arte, porém, desde logo um outro characteristic se lhe nota: é que⁶⁵ se lhe attribue um valor. Obras ha humanas, a que nenhum valor cabe; outras – e não só⁶⁶ as da arte, porém as da arte entre essas /outras/⁶⁷ – a que necessariamente um valor pertence.

Como, ainda, essa obra é de arte e não de qualquer dos outros generos, a que porventura pertençam essas outras obras, a que porventura tambem um valor necessariamente se atribua,⁶⁸ o valor que se lhe attribue é como obra de arte, e não como outra cousa qualquer. A estatua de ouro tem valor como estatua e valor como ouro; ninguem incluirá como elemento de avaliação no seu juizo artistico o valor ou preço do ouro, de que é feita.⁶⁹

Mais restrictamente ainda, porque a obra de arte o ha de ser de qualquer dos generos da arte, tem a obra que ter valor, e artistico, nesse genero. Um drama em verso, em que o verso seja de maravilhar, porém nulla a acção dramatica, não será um drama maravilhoso; será tão sómente um mau drama escripto por um bom poeta, que estragou, não os seus versos, senão o emprego d'elles.

Desde logo se vê que, para se poder attribuir um valor no seu genero a uma obra de arte, força é que ella seja, com effeito, uma obra de arte d'esse genero. Per outras palavras, a condição do valor numa obra de arte é a sua perfeita conformação ao fim a que se destina, a sua perfeita integração no genero a que se intende que pertença. O proprio valor, e o grau d'elle, procedem já de outras qualidades,⁷⁰ e do grau d'estas; veremos depois, e no caso especial a que attendemos, quaes ellas são.⁷¹

⁶⁵ é <ode> que ⁶⁶ <são> [↑ só] ⁶⁷ como [↑ entre] essas (outras) ⁶⁸ a que tambem um valor necessariamente se attribue [↑ suas similares em que um valor se lhe attribue] [← a que porventura tambem um valor necessariamente se attribua,] ⁶⁹ *Existe um sinal de redacção provisória à direita deste parágrafo e do anterior* ⁷⁰ [↑ já] de outras qualidades ⁷¹ e do grau d'estas< ,>:\ <e estas> veremos depois, [↑ e] no caso especial [↑ a que attendemos], quaes [↑ ellas] são

Que genero é o genero artistico das obras do espirito humano? Que qualidades o definem? A que fim se destina a obra de arte? Sabendo-o, saberemos que qualidades deve ter uma obra de arte, não ainda para ter valor, senão apenas para poder tel-o.

É a obra de arte uma obra, isto é, um producto objectivo⁷² do espirito humano. Entre os fins, a que se destina, entre todos prima o de ser apreciada, poisque apreciar é medir o valor, e o ter um valor é o primeiro distinctivo da obra de arte. Sendo essencialmente para ser apreciada, e tendo,⁷³ para ser apreciada, porforça que⁷⁴ ser comprehendida, a obra de arte dirige-se á comprehensão. Um producto que se dirige á comprehensão, um producto feito essencialmente para ser comprehendido, é um producto da intelligencia, ou um producto intellectual.

O acto de comprehender, porém, serve um de trez fins possiveis: ou se comprehende para applicar, ou se comprehende para saber, ou se comprehende para apreciar ou sentir.⁷⁵ O primeiro emprego da comprehensão guia-se para a utilidade, o segundo para a verdade, o terceiro para o /simples/ deleite.⁷⁶

Utilidade, verdade, belleza são porém termos que indicam o fim, não a conformação a elle, que é o que pretendemos descobrir. Não o producto, senão a intenção com que foi feito, é o que distingue o producto.⁷⁷ A utilidade encontra-se adaptando ao espirito as circumstancias externas;⁷⁸ e assim um producto intellectual de utilidade, uma invenção por exemplo, consiste no aproveitamento⁷⁹ de circumstancias externas, leis physicas, materiaes para se construir, para fabricar um producto e empregar utilmente. A verdade encontra-se, per contra, ajustando o espirito a circumstancias⁸⁰ externas; e assim um producto intellectual de verdade, por exemplo uma⁸¹ descoberta scientifica, consiste no aproveitamento⁸² do espirito para encontrar uma cousa que já existe. Não⁸³ sendo nem uma cousa nem outra, a belleza forçosamente se encontra pelo emprego do unico⁸⁴ outro processo que pode haver – o da submissão do espirito a circumstancias internas, isto é, a si-mesmo.⁸⁵ Mas a submissão do espirito a si-mesmo⁸⁶ chama-se propriamente expressão, poisque exprimir é realizar o /proprio/ espirito per meio d'elle mesmo. A obra de arte é portanto,

72 object[↑iv]o 73 <precisando> [↑ tendo] 74 <de> [↑ que] 75 apreciar [↓ ou sentir] *acrescento manuscrito a tinta preta na margem inferior do texto; existe um traço remissivo* 76 o terceiro <□>/para o simples deleite\] *sob simples há um sinal de dubitação* 77 <A utilidade> e [↑ Não o producto, senão a intenção com que foi feito,] é o que distingue o producto] *acrescento na margem superior, sem traço de ligação; consideramos que se trata do substituto para o segmento riscado à maquina* 78 as circumstancias externas ao espirito] *efectua-se a troca de posição indicada no autógrafo* 79 aproveitamente] *no original* 80 espirito a circumstancia[s] *pequeno acrescento manuscrito* 81 um[a] 82 consiste no <submissão do espirito> aproveitamente] *no original, aproveitamente* 83 N/ão\ 84 <consiste no unico> se encontra pelo emprego do unico] *segmento riscado à maquina* 85 a si-proprio [↑ mesmo] 86 a si-proprio [↑ mesmo]

um producto intellectual de expressão, isto é, um producto intellectual em que se attende só a exprimir, sem olhar á verdade ou utilidade do que se exprime.⁸⁷

E, como no genero,⁸⁸ assim nas especies: a obra dramatica será um producto intellectual de especie dramatica; o drama representativo um producto intellectual de especie dramatica representativa. E na perfeita conformação a estas qualidades distinctas, que sendo, portanto, a condição do valor de uma obra de arte, porque a sua integração no genero a que devam pertencer.

O acto de comprehender, porém, serve necessariamente um de trez fins possiveis, que trez são as qualidades do espirito que podem ter fins distinctos – querer, comprehender, sentir. Quando se comprehende para querer⁸⁹ o fim que se busca em comprehender é forçosamente a utilidade, ou a vida practica.⁹⁰ Quando se comprehende só para⁹¹ comprehender, o fim que se busca é necessariamente a verdade,⁹² ou a sciencia. Quando se comprehende para sentir, o fim que se busca é necessariamente a belleza, ou a arte.⁹³

VI.

Olhando agora ás qualidades que, na obra de arte, não já indicam⁹⁴ a condição do valor, mas deixa-nos medir o valor mesmo,⁹⁵ primeiro determinaremos o que é valor, depois applicaremos essa determinação ao caso especial da obra de arte.

O valor é, como logo se vê, uma quantidade; designa, ao mesmo tempo, uma qualidade; serve, por ultimo, para certas cousas se compararem entre si, distinguindo-se a umas se attribuindo um valor maior,⁹⁶ a outras um valor menor. Diremos, pois, que valor é uma quantidade de uma qualidade, per meio da qual uma cousa se distingue de outras do seu genero.⁹⁷

É a obra de arte um producto intellectual de expressão; trez cousas é portanto: um producto, intellectual, e de expressão. Nella concorrerão, quanto ao valor, o valor que caracteriza um simples producto, o que caracteriza uma cousa intellectual, o que caracteriza uma expressão.

87 *Seguem-se dois trechos manuscritos: um na margem inferior, outra na esquerda, na vertical. Correspondem as duas frases seguintes* 88 E, como [↑no] genero 89 <operar> [↑ querer] 90 a utilidade[,] [↑ ou a vida practica.] 91 <sop> só para 92 verdade, 93 a <arte> belleza, ou a arte.] *segue-se um parágrafo riscado:* <Utilidade e verdade são, porém, termos precisos; belleza um termo mais vago. Nas causas externas, que não são obras do homem, não pode haver propriamente verdade nem utilidade, senão realidade e prestimo, que são cousas differentes. Belleza, porém pode havel-a no que não é producto do espirito; ha-a num campo, numa madrugada, de ambas das quaes diremos, senão <por> esse sentido translato, que são obras de arte.> *No verso de 14A-50 encontram-se alguns itens:* Consolidated Metals Ltd. | Lancaster Chambers, | 17, Wind Street, Swansea, S. Wales. <En> || Cox, Mc Enen & Co., | Baltic House, | Leadenhall Street, | London. E.C. ^{vii-B} – † 94 ás qualidades que <indicam>, na obra de arte, não já [↑ indicam] 95 mas [↑ deixa-nos medir] o valor mesmo, <e o seu grau>, 96 [↑ distinguindo-se] a umas se attribuindo um valor maior 97 <, que tenham essa qualidade tambem> [↑ do seu genero]

Que qualidade estabelece a distincção entre dois productos? Como simples productos, essa qualidade é a mera differença entre elles. Em que reside a quantidade da qualidade da qualidade differença? Em a⁹⁸ differença ser sensível. Como apresenta um producto uma differença sensível de todos os outros? Em não se parecer com nenhum d'elles; isto é, em ser novo. Como simples producto, portanto,⁹⁹ o valor da obra de arte reside na novidade ou originalidade.

Que qualidade estabelece a differença entre duas cousas intellectuaes? Como cousas intellectuaes, essa qualidade é naturalmente a comprehensão, isto é, o intendmento que ha da materia tractada.¹⁰⁰ E o intendmento que ha da materia tractada, varia conforme o numero de idéas das †palavras†sons empregadas¹⁰¹ para esclarecer o assumpto.

o que quer dizer o uso de idéas convenientes ao fim de esclarecer o assumpto.

Que qualidade estabelece a differença entre duas expressões? Como expressões só, essa qualidade é a justeza¹⁰² com que transmitem o /expresso/. E a quantidade, neste caso, será o grau em que sejam imbuidos, no expresso, todos os elementos necessarios a exprimir-o e nenhum elemento desnecessario ou extranho.¹⁰³ Como expressão, portanto, a obra de arte tem o seu valor numa qualidade a que propriamente se chamará harmonia ou unidade.¹⁰⁴

Trez qualidades, portanto, e o grau d'ellas, servem de denotar o valor da obra de arte, isto é, de expressão¹⁰⁵ – a novidade de expressão,¹⁰⁶ e a comprehensão e a unidade d'ella.¹⁰⁷

VII.

Estes principios, sendo certos, são todavia abstractos. Obra de arte não é, propriamente, nada; ha obras de varias artes, nenhuma de que se diga que é de arte simplesmente; a expressão convém genericamente a todas, especialmente a nenhuma.

Para tornar concretos esses principios, temos que attender aos meios de expressão, que é em que as varias artes entre si se differenciam.¹⁰⁸ Tratamos de um drama representativo; sabemos já quaes as qualidades por onde se ha de definir, primeiro, se pode ter valor, segundo, do valor que

98 <Na> [† Em a] 99 portnato] *no original* 100 *Seguem-se dois acrescentos manuscritos a tinta preta (e o intendmento... | o que quer dizer...)* 101 de idéas [† das †palavras†sons] empregadas 102 <força> [† justeza] 103 <a simples quantidade d'essa força, que com porpiedade poderemos designar de Intensidade> [† o grau em que sejam imbuidos, no expresso, todos os elementos necessarios a exprimir-o e nenhum elemento desnecessario ou extranho] 104 o seu valor [† <A esta> [† numa] qualidade [† a que] propriamente se chamará] <na intensidade> [harmonia ou unidade] 105 o valor da obra de arte [† isto é, <do poder> de expressão] 106 a novidade [† de expressão] 107 [e] a comprehensão<, > e a <intensi>dade [† unidade] <da expressão> [d'ella]. *Segue-se um parágrafo inteiramente riscado:* <A simples applicação d'este principio a um mero poema lyrico provará a verdade d'elle. Com effeito, o valor de um poema lyrico reside na novidade, que nelle notemos; no numero de ideas, appropriadas ao seu fim, de que se sirva; na intensidade e nitidez com que traduza essas idéas>))))) 108 differenciam] *no original*

tenha; veremos agora quaes são os meios¹⁰⁹ de expressão que o genero dramatico se serve,¹¹⁰ para a elles applicarmos os principios, que estabelecemos.

O drama, como todo objectivo, compõe-se organicamente de trez partes: das pessoas ou characteres, □

As pessoas, a entreacção das pessoas, e a fabula são pois os trez meios de expressão, de que a arte dramatica especialmente se serve.

Temos, pois, em conclusão: que a possibilidade do valor de um drama se vê¹¹¹ em elle se conformar perfeitamente aos fins do genero dramatico; que o valor mesmo do drama se mede no grau de novidade, de comprehensão e de unidade, que o author haja posto nas pessoas, na entreacção das pessoas, e na fabula, que são os meios de expressão, de que na sua arte se serve.

Resta agora que, avançando mais, estabeleçamos¹¹² quaesquer principios, per meio dos quaes se obtenha uma applicação objectiva ou scientifica d'aquelles.

VIII.

A perfeita conformação de uma obra aos fins que se destina vê-se evidentemente na sua conformação ao que seja essencial nesses fins. No exemplo, que demos, de uma obra dramatica em verso, onde o verso é bello e mau o drama, o author não se conformou ao fim principal do drama. Qual é esse fim principal.

A perfeita conformação de uma obra ao fim a que se destina vê-se na expressão, que ella contenha, de que seja primordial, aquillo por meio do que esse fim¹¹³ se defina.

Um drama representativo serve de preentar a acção humana, tal qual a vemos na vida que nos cerca. O drama representativo, que perfeitamente se conforme ao seu fim, e porisso tenha, não diremos o valor, porém percerto a condição d'elle, deve de revelar esse elemento essencial. Ora o que neste caso é essencial é, quanto ás pessoas, que sejam naturaes e humanas, e, como ellas se manifestam per meio de dialogo, desde logo se deve notar a naturalidade ou não do dialogo; quanto á entreacção das pessoas, que proceda dos seus characteres, e não da fabula; da fabula, que derive da entreacção dos characteres¹¹⁴ □

109 aues são sos meios] *no original* 110 <ser> se serve 111 <o valor de um drama se mede> a possibilidade do valor de um drama se <mede> vê 112 estabeleçamos] *no original*. <nesse fim> aquillo por meio do que esse fim 2 xcharacteres.....] *no original* 113 <nesse fim> aquillo por meio do que esse fim 114 xcharacteres.....] *no original*

dialogo natural;
entreacção como na vida, isto é, procedendo dos characteres
acção como na vida, isto é, □ ¹¹⁵

¹¹⁵ *No verso lê-se:* Rebello (††) | Nogueira (††) | L. Silvano | Translation. | Fita Pap. China } † | Mobilia (†) | Prefaces | F^a | Nunes Ribeiro | (Mario) | translation | Thomp. M. E. | João Teixeira dos Santos | Rua do Paraíso, 278 | Porto | 24 | 2.640.000

7.3. "Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico" [18-63]

Toda a obra dramatica, no seu conjuncto organico, se compõe de trez partes: a psychologia das personagens, a interacção dos psychismos d'ellas, e a acção ou enredo, por meio, e atravez, da qual essa interacção se produz. Composto assim objectivamente de trez elementos [+++++] esses psychismos, portanto, se abrem e se manifestam.

Como num organismo, nenhum d'estes elementos, ou orgãos, do drama é funcção ou effeito de qualquer dos outros; são, não consequentes, mas interdependentes. Podemos todavia, *e de certo modo*, estabelecer com elles uma seriação causal. A acção deve, até certo poncto, condicionar directamente a interacção dos psychismos, poisque nessa interacção é que a acção se realiza. Por sua vez essa interacção deriva do contacto dynamico dos psychismos isolados, e será tanto mais vívida, tanto mais vivída, quanto maior houver sido a comprehensão creadora que o author teve das personagens, uma a uma. Temos, pois, que elemento medio, e constante, do drama, a interacção dos psychismos, pode de certo modo ser descripto como funcção dos dois outros elementos dramaticos.

É por isto precisa ao dramaturgo, para que nativamente o seja, a coexistencia de duas qualidades da intelligencia – a intuição psychologica, e o instincto da acção synthetica. Pela intuição psychologica o author faz viverem-se as personagens, por cuja interacção o drama se realiza. Pelo instincto da acção synthetica (poisque o drama não é mais que uma acção humana levada ao seu maximo de synthese; no tempo e no espaço, sendo possivel; na acção propriamente, sempre) o author forma o enredo e, consubstancialmente, a interacção psychica que é o nexos organico entre esse enredo e as personagens.

Raras vezes, no mesmo individuo, se conjungam, em grau igual de relevo verdadeiro, os dois requisitos mentaes do dramaturgo; raras vezes porisso – se alguma vez – apparece um drama que, satisfazendo no seu conjuncto a nossa exigencia de grandeza, nos satisfaça nos seus detalhes por igual como entendedores dos homens um a um, e como apreciadores das situações que entre elles o Destino cria.

*

Se quizermos estudar – em contraposição, sobretudo, ao ideal antigo – o criterio de perfeição a que o dramaturgo hoje pretende, ou deve pretender conformar-se, temos que procurar, a sua causa na operação dos phenomenos culturaes que, num campo como este, fundamentalmente distinguem a nossa epocha das epochas anteriores; o seu effeito atravez das duas qualidades do espirito, que vimos serem causaes na criação dramatica. (Concretizando melhor: temos que ver, primeiro, quaes são as normas practicas da cultura que cumpre que commandem o espirito do dramaturgo d’este tempo; temos que ver, depois, em que é que, especificamente, essas normas influem na intuição psychologica e no instincto da acção synthetica).

Os phenomenos culturaes, de que se tracta, e que distinguem a nossa epocha de outras, são, primeiro, e no campo da cultura geral, a extensão, compulsão e intensidade da cultura scientifica; segundo, e no campo restricto da cultura artistica, e desde o romantismo, a tendencia para substituir os processos suggestivos aos definidores na realização da obra; terceiro, e no campo ainda mais restricto da cultura theatral, os aperfeiçoamentos especiaes do instincto scenico e da arte de representar.

(2)

As faculdades do espirito, que são involvidas naquillo a que chamámos o instincto da acção synthetica não soffrem, pela agencia d’aquellas causas, e em relação aos ideais antigos, alteração notavel quanto aos ideaes geraes para que tendem. Desde que o drama é criticamente, ou conscientemente, drama, a tendencia para aperfeiçoar a acção *é sempre no sentido de* a concentrar o mais possivel; nem para outro fim foram imaginadas as celebradas unidades de tempo e de logar. Não houve nunca, em arte dramatica, outro ideal, porque tal ideal é o criterio de perfeição que se deduz da propria substancia do drama. O que o romantismo de parte da Renascença, e depois o romantismo como tal conhecido, realizaram no sentido de fazer predominar o elemento psychologico (como em Shakespeare) ou o lyrico (como nos romanticos) sobre o elemento dramatico não representa uma phase evolutiva, mas um desvio morbido; não tem porisso interesse para o caso do ideal dramatico.

Neste campo restricto da acção dramatica, a unica influencia moderna notavel é a que provém do accrescimo do instincto scenico, e do aperfeiçoamento da arte de representar. Um e outra teem evoluído no sentido de conseguir uma illusão cada vez maior de naturalidade e de inevitabilidade. Servo d’esta necessidade legitima, o dramaturgo moderno tem sido compellido a eliminar progressivamente os artificios palpaveis do antigo drama – os monologos, as entradas e

sahidas mechanicas, a sucecção arbitraria de scenas. Enorme como progresso technico, este avanço carece de alcance profundo apenas porque deriva das mais, e não das menos, superficiaes das causas culturaes operantes.

De resto, no que respeita ao instincto da acção dramatica, as influencias culturaes mais profundas só operam hoje em um sentido: é quando a acção envolva uma these, conclusão ou “philosophia”. De per si, a presença de uma these não augmenta nem diminue, como arte, o equilibrio ou relevo da obra dramatica. A these é extra-artistica no drama, como em qualquer obra não-philosophia por natureza; e, como tudo quanto na arte é extra-artístico, a these pode augmentar o valor da obra, se é tractada, e nella integrada artisticamente; diminue-o com certeza se o não é, se, por o não ser, representa, pelo menos, um accrescimo inassimilado no conjuncto. Ora, na obra dramatica moderna, onde haja these, as causas culturaes já citadas operam no sentido de compellir o author cioso da perfeição a apresentar essa these de determinado modo.

A preocupação artistica moderna, de suggerir em vez de exprimir, obriga-nos a que concebamos o ideal dramatico neste poncto como o de que a these, conclusão ou philosophia do drama seja suggerida pelo seu enredo ou conjuncto, e não dicta por esta ou aquella personagem (em substituição sem vantagem dos córos do drama antigo) não distribuída pelas personagens em indicações ou considerações directas (como nos monologos que no drama ante-moderno foram o seguimento dos mesmos córos). Ou pelo processo symbolico, em que o drama é, pelo enredo fóra, a sombra, passo a passo, de uma idéa (como nos dramas de Maeterlinck ou de Lord Dunsany, aliás falhados pela oppressão excessiva do symbolo); ou pelo processo suggestivo, em que a obra no seu conjuncto findo leva a uma conclusão (como, sem falha, no drama a que estas considerações servem de comentario) - o facto é que a these só é admissivel ao instincto artistico moderno quando, de uma ou de outra d’estas duas maneiras, ella se integra na estrutura da obra e com ella se consubstancia, e não se lhe extra- ou justa-põe.

(3)

Neste campo do instincto da acção dramatica não produziu a cultura moderna outros resultados, quanto ao ideal que o dramaturgo de hoje procura conseguir; é no campo da intuição psychologica, no conceito do psychismo individual, que a cultura scientifica produziu, na mente do dramaturgo, porque na de toda a gente culta, resultados novos e notaveis.

Cinco conceitos predominantes, de origem científica todos, formam hoje parte determinante e insensível da cultura geral, no que diz respeito á interpretação psychologica. Um d'esses conceitos vem da biologia; trez são dados pela sciencia psychologica, o quinto é insinuado, mais do que dado, pela sciencia, poisque nasce, não d'ella, mas da philosophia scientifica.

O primeiro conceito, disse, vem da biologia; da sciencia do corpo, em que é fundamental, passa por extensão directa para a sciencia do espirito, poisque essas duas sciencias são, afinal, ambas sciencias da vida. É o conceito de que o homem, psychica- como physicamente, é, como qualquer outro animal, producto determinado da hereditariedade e do meio. Não interessa, para o caso presente, analisar e esmiuçar o conteúdo d'este conceito; apontar, por exemplo, como no proprio conceito de hereditariedade se inclui o seu opposto e complementar, o de variação. No seu alcance geral e absoluto, tal conceito é uma conclusão assente da sciencia positiva.

Dos trez conceitos seguintes – os que a psicologia traz – o primeiro é directamente psychologico. Deriva d'aquella aquisição definitiva e fundamental da sciencia do espirito, pela qual ella se contrapõe radicalmente á antiga philosophia da alma. Em poucas palavras elle se define por extenso: "O homem é um animal irracional". Com effeito, contra a pseudo-psychologia tradicional, christã como não-christã, para quem a alma humana era simplice, a razão a faculdade, não só distinctiva, como também dirigente, do homem, e a consciencia o phenomeno definidor dos factos psychicos, a sciencia psychologica constata que a alma humana, somma de instinctos e impulsos herdados e de habitos adquiridos e insensíveis, é um composto heterogeneo; que a emoção, e não a razão, conduz o homem como os animaes, sendo apenas maior mas não mais activa naquelle do que nestes; que a esphera do inconsciente, ou subconsciente, é enorme e activa, e pequena e quase estática a esphera da consciencia. Esta tripla conclusão é uma só: o homem é uma somma heterogenea de solicitações inconscientes, a que uma consciencia e uma razão, aquisições recentes da animalidade, presidem como um rei constitucional, que reina mas não governa. A acção humana é irracionalizavel, contradictoria, absurda. Quanto tenha coherencia, é a coherencia do temperamento, não do raciocinio. A razão allumia um caminho que não determina. A vontade está sempre sob suggestão post-hypnotica. A mais lucida e simples das nossas escolhas é innumera e obscura nas suas origens.

A este conceito fundamental da sciencia psychologica, uma parte especial d'essa sciencia, a psiquiatria, accrescenta dois conceitos. O primeiro - deduzível, aliás, da biologia, mas que os psiquiattras constatarem independentemente - é o da importancia suprema do phenomeno sexual na vida do espirito. A psiquiatria constata, com effeito, que a desaggregação psychica é quasi sempre acompanhada pelo desvio sexual. Quasi sempre? A mais recente das theorias psiquiatricas diz que sempre. Freud e os seus discipulos, atravez da "psycho-analyse", affirmam a

origem sexual de todas as psychoses. Justa ou não esta doutrina extrema, o certo é que a sexualidade domina os factos psychicos tanto, se não mais, que os physicos; e que a sua importancia notavelmente se vê quando se analyzam as manifestações mentais de um louco ou de um degenerado.

O segundo conceito, que a cultura psychologica geral deve á psiquiatria, é o de que a superioridade psychica notavel é acompanhada por um desvio psychico, que todo o superior é um doente, ou, em termos mais flagrantes, que o supernormal é, por ser isso mesmo, anormal. Este conceito teve interpretações extremas e absurdas, como em Lombroso; mas ninguém hoje duvida de que seja, na sua substancia, uma verdade; de que a variação extrema não envolva desadaptação.

Finalmente, a philosophia da sciencia, e não já a sciencia propriamente, trouxe para a cultura geral um conceito importante, que é o último dos que serão aqui citados. É o conceito determinista, que, na applicação psychologica, se resume na these de que todo o acto humano é o producto determinado do temperamento e do impulso, ou estimulo, externo. Assim, e á luz d'este criterio, todo o acto humano é o cruzamento inevitavel de duas linhas inevitaveis – o character determinado do individuo, e o curso determinado dos phenomenos externos. Este conceito pode ser verdadeiro, pode ser falso; mas a verdade é que elle é uma conclusão tão inevitavel da somma das acquisições scientificas, é uma necessidade tão inilludível da nossa mentalidade culta, que ninguém o contestaria se o dogma religioso, ou preconceito pragmatico do livre-arbitrio, se não sentisse por elle desapossado. O que se não pode negar é que o conceito determinista influe subtilmente em espiritos que repudiariam a fé expressa nelle; que é um dogma essencial da mentalidade de hoje; que por elle regressou ao espirito humano o antigo conceito, tão profundamente dramatico, da Fatalidade.

*

Quem quizer, á luz d'estas indicações, percorrer com attenção ainda que rapida a obra dos artistas psychologos – romancistas ou dramaturgos – modernos, constatará sem difficuldade que, umas vezes conscientemente, outras inconscientemente quasi toda a arte de hoje, em que haja elementos psychologicos, tende para uma perfeição que aquelles cinco conceitos orientam e determinam.

A que attribuir, senão a elles, tantos estudos da hereditariedade, tantos estudos de "meios sociaes", e da influencia d'elles sobre os homens, na novella e no drama da nossa epocha? A que attribuir uma tão profusa e tão especial attenção aos desvios sexuaes e aos conflictos provenientes

d'esses desvios? A que attribuir uma tão larga copia de preocupações psychiatricas na arte psychologica do nosso tempo? Se quizesse citar exemplos, alargaria indevidamente este estudo, que já devera ser mais breve. Quem ler estas considerações, faça, porém, com suas proprias leituras a demonstração demorada. Verá que quasi todas as correntes e contracorrentes da arte psychologica moderna são a revelação de que estes conceitos da sciencia, entrados já na substancia da cultura geral, e infiltrando-se porisso subtilmente nas mais reconditas inconsciencias do pensamento, constituem já sugestões artisticas. O limite da preocupação scientifica na arte – mas neste caso já inadmissível, e consciente e voluntario demais – é o espantoso acto "O Theatro da Alma", de Evreinoff, em que a scena é "o interior da alma humana" e as personagens, designadas por A¹, A² e A³, etc., são as varias sub-individualidades componentes d'esse pseudo-simplex a que se chama o espirito. Mas neste caso o author fez intelligencia de mais e arte de menos na obra, que fica pertencendo, como a maioria das innovações litterarias e artisticas modernas, não á arte mas ás curiosidades da intelligencia, como os anagrammas, os desenhos de um só traço e os poemas univocalicos.

A verdade, porém, é que o artista psychologico moderno não pode já construir uma personagem, integral-a num enredo, desinvolver esse enredo, sem attender aos cinco conceitos scientificos, a que me tenho referido. E, na proporção a que a ellas attenda, e o faça intuitiva e inconscientemente, como a arte exige, elle creará uma obra susceptível de ser duradoura; poisque, adaptando-se a aquisições da sciencia, e não a caprichos da moda, adapta-se áquellas conquistas da intelligencia que constituem a substancia da cultura, a qual, por sua vez, constitue a substancia da civilização.

Para mim, o valor *capital* do drama "Octávio", o que o torna, a meu ver, notavel entre a multidão nulla das peças modernas, sejam de que nação forem, é que, por acção um seguro instincto, elle é orientado exactamente no sentido que a cultura moderna impõe como o caminho do dever artístico.

Não creio que Vitoriano Braga fosse guiado, ao adequar-se a estas impulsões da sciencia, por um esforço consciente, ou, mesmo, por um conhecimento intellectual da cultura scientifica. Nem, que o fosse, isso lhe serviria, poisque a obra artistica deriva de origens mais subtis que a comprehensão e o raciocinio; tanto que Ibsen, que quiz fazer drama psychiatrico, não conseguiu, nem sequer de longe, crear personagens tão inteiramente verdadeiras, perante a propria psychiatria, como Shakespeare, cuja epocha não tinha a sciencia, mas cujo espirito tinha a intuição. Com effeito, a sciencia moderna pasma da perfeição syntomatologica com que são delineadas, vivas e concretas, com os traços physicos como os psychicos, a hystero-neurasthenia de Hamlet, a demencia senil de Lear, a hystero-epilepsia de Lady Macbeth.

Não importa, pois, que eu não creia que Vitoriano Braga se guiasse conscientemente por o criterio científico, que expus. Importa, sim, que elle seguisse um instincto que, com a segurança de todos os instinctos, se ajustou inconscientemente a esse criterio necessário. Sim, o que importa é que, sendo tais as indicações da sciencia psychologica, elle, seja de que modo ou porque razão, as tenha deveras seguido.

E, com effeito, o drama “Octávio” corresponde, passo a passo, e nos detalhes como no conjuncto, ás exigencias com que a cultura moderna impõe a acção dramatica.

7.4. Ocorrências do conceito de instinto em Fernando Pessoa

a) Definições de “instinto”

1. Quando, no anterior artigo, determinámos quais os característicos fundamentais do instinto, e, portanto da opinião pública (que havíamos provado ser uma soma de instintos e não uma soma [?] de ideias), notámos que um desses característicos do instinto era a sua conservatividade, e por esse termo designávamos a peculiaridade do instinto em não se adaptar, contraposta à contrária peculiaridade da inteligência, de ser essencialmente adaptativa.

A conservatividade entende-se, portanto, como sendo aquela peculiaridade do instinto pela qual ele tende a conservar-se tal qual é, procurando, ante qualquer fenómeno externo, adaptá-lo a si, e não adaptar-se [a si] a ele. Resulta desta peculiaridade que se há tendência fundamental do instinto é a de fazer com que todas as coisas, com as quais se encontra, se convertam na sua própria substância, dele, instinto. Ora esta atitude dá como resultado nos indivíduos componentes da camada instintiva, e portanto são, de uma nação, o egoísmo como fenómeno distintivo. O que na generalidade do instinto se caracteriza por a tendência não adaptativa, caracteriza-se na particularidade individual do instinto pela tendência centrípeta. Ora, como são as camadas populares (como vimos) as que concentram em si o instintivismo social, as que são depositárias do instinto de sociedade, segue que essas camadas são por igual depositárias do egoísmo como determinação individual desse fenómeno geral. (...)

O patriotismo, vimos nós e demonstrámos, é a base do instinto social - é, mesmo o único instinto social verdadeiro; não é, de resto, mais que um egoísmo colectivo, ou, melhor, a forma colectiva do egoísmo, base de toda a vida psíquica. Demonstrámos também que, ao contrário da inteligência, que busca compreender, e, pois que o busca, não pode odiar o que compreende, o instinto odeia tudo quanto não seja ele, que o instinto é, portanto, radicalmente antagonista.

In "A Opinião Pública", Pessoa 1980b.

2. Entre as várias superstições verbais, de que se compõe a pseudo-inteligência da nossa época, a mais vulgarmente citada é a da opinião pública. E, como acontece com todas as superstições, que conseguem deveras enraizar-se, mas que não conseguem nunca tornar-se lúcidas, este critério instintivo respeitador da opinião pública em palavras, porque sente que há por detrás da frase uma realidade, mas pouco respeitador dela em actos, porque não sente definidamente que realidade é essa, é ao mesmo tempo o esteio e o vício das sociedades modernas. (...)

Antes de ser inteligência, o homem é instinto; e, ao passo que intelectualmente os homens diferem muito, tanto em quantum intelectual como em conteúdo intelectual, nos instintos diferem pouco. Temos, pois, que são os instintos que unem os homens e a inteligência que os separa. Uma sociedade é uma reunião de instintos, não é um concurso de inteligências. Não são as ideias que regem as sociedades, mas sim a ausência de ideias. Um povo vale pelo que não sabe que vale.

A psicologia moderna, embora ainda por constituir como ciência completa, ou, pelo menos, organizada, chegou, porém, a uma conclusão, diametralmente oposta àquela em que apoiava o século dezoito as suas filosofias. A ciência psicológica sabe que, no homem como nos animais, o inconsciente, ou subconsciente, predomina sobre o consciente; que o homem é primariamente um animal irracional, e apenas episodicamente racional; que o homem é, na sua essência, uma criatura de instintos, como todos os animais, e apenas por acréscimo e individualidade, um ente intelectual.

Ora uma reunião de homens, se é mais que um grupo casual em uma rua, e é esse o caso de uma sociedade, une-se por aquilo que lhes é comum, e não por aquilo que é diferente em cada um dos outros. A base da vida social é portanto o instinto, que é fundamental nos homens como nos animais (que também são gregários) e não a inteligência. O homem só é inteligente quando separado dos outros homens; junto com eles é apenas instintivo e a sua inteligência não serve, dado o caso normal, senão para esclarecer o instinto.

Se a sociedade é uma aliança de instintos, um contrato social eternamente anterior aos que nele participam, segue que os fenómenos de psiquismo de conjunto, que se dêem em uma sociedade, são fenómenos do instinto, e não da inteligência.

O primeiro corolário desta conclusão é que o sistema democrático é profundamente anticientífico, que o princípio do sufrágio, como expressão da opinião, é um erro crasso. O instinto não se exprime, o instinto não se define.

Quando o instinto procura interpretar-se, erra; por isso os partidos políticos se apoiam nos erros que a inteligência faz ao interpretar o instinto. Uma vitória eleitoral é sempre a expressão da vitória da mais plausível das interpretações falsas da opinião pública.

Votar é errar. O voto é individual, e a essência da opinião é não ser susceptível de fraccionamento em indivíduos. A opinião pública é um ente, de que os indivíduos que, sem querer, a compõem são células; a opinião pública não é uma soma, nem mesmo uma síntese, é um facto pré-intelectual.

Concluir-se-á imediatamente: Se a opinião pública é só uma atmosfera e não uma corrente, se é um estado de alma colectiva e não uma tendência para a acção, como hão-de os homens públicos governar com a opinião pública? Como hão-de saber o que ela é, se a essência dela própria é não saber bem o que é?

O erro em uma objecção destas está no conceito democrático de governo. Se se julga que governar é seguir a opinião pública, não há resposta. Mas governar com a opinião pública não é segui-la; governar com a opinião pública é interpretá-la. A sociedade tem o seu esteio no instinto; o governo é um fenómeno intelectual. Ora a relação entre a inteligência e o instinto é interpretativa.

O estado de uma sociedade não depende das suas instituições políticas, mas da coesão entre os governantes e os governados. Quando essa coesão existe, isto é, quando a opinião pública, a opinião instintiva da nação e geral, individuada, os próprios governantes partilham dela, dela participam. Basta-lhe, portanto, para governar, interpretarem o que está dentro de si próprios.

Nas sociedades desnacionalizadas, nas sociedades estragadas pelas ideias estéreis do humanitarismo, do pacifismo e da fraternidade humana; nas sociedades que perderam as virtudes guerreiras e para quem o estrangeiro não é, como para as sociedades sãs, essencialmente o Inimigo - nessas sociedades os governantes perderam o contacto instintivo com a massa do povo, e não podem portanto interpretar o que não sentem. Podem ser homens pessoalmente honestos e bem intencionados; em geral não o são; mas não se pode interpretar os instintos dos outros.

Como há-de um governante interpretar um instinto de que não participa? Os governantes não nascem Shakespeares, com a arte de interpretar os sentimentos dos outros; só têm, querendo os deuses, o poder de interpretar os próprios.

A democracia é um sistema político que só aparece nas decadências. Quando uma sociedade sente instintivamente que lhe falta a coesão, espontaneamente tenta substituir a coesão por instinto por uma coesão por voto.

Ibid.

3. Entre as várias superstições verbais, de que se alimenta a pseudo-inteligência da nossa época, a mais vulgarmente usada é a da "opinião pública". E, como acontece com todas as superstições que conseguem deveras enraizar-se mas que não conseguem nunca tornar-se lúcidas, este critério instintivo respeitador da opinião pública em palavras (porque sente que há por detrás da frase uma realidade), mas pouco respeitador dela em actos (porque não sabe definitivamente que realidade é essa), é ao mesmo tempo o esteio e o vício das sociedades modernas. (...)

O princípio, no que tem de instintivo e de direito, é a tal ponto um produto da experiência humana da política, do instinto humano da realidade social, que encontramos a invocá-lo, nos seus argumentos partidários, criaturas dos partidos mais diversos e antagónicos, homens, mesmo, que têm pelas doutrinas e pelos sistemas democráticos a mais explícita e confessada das aversões. (...) Um argumento ocasional como este, sobretudo por o que tem de espontâneo e de instintivo, parece, à primeira vista, que anula, ou que corrige, uma teoria como aquela. Anulará ou não, corrigirá ou não: isso depende dos detalhes dessa teoria, que para o caso não vêm, e do conteúdo lógico do termo "opinião pública", que ainda se não analisou.

O caso, por enquanto, é que, qualquer que seja a nossa política, estamos todos instintivamente de acordo em que a política se deve conformar com a "opinião pública". (...)

A psicologia moderna, que, embora ainda imperfeita, é já definidamente uma ciência, chegou, entre outras, a uma conclusão que só por culpa da Natureza é diametralmente o postal àquela ideia dos homens em que o século dezoito apoiava as suas «filosofias». O século dezoito julgava, com a tradição, que o homem é um animal racional. A ciência moderna sabe, e com certeza, que o homem é um animal irracional. A ciência psicológica sabe que, no homem como nos animais, o inconsciente, ou subconsciente, predomina sobre o consciente; que o homem é, na sua essência, uma criatura de instintos e de hábitos, e apenas por acréscimo e superficialidade, um ser "intelectual".

Com as pseudoconclusões metafísicas que se possam tirar deste facto, a ciência nada tem; ela limita-se a constatar o facto, que é aquele. Qualquer que seja o grau das nossas inteligências, nós somos, na acção, irmãos dos animais: instintos, e não razões, nos levam; sentimentos, e não ideias, nos conduzem. (...)

A vida de uma sociedade é fundamentalmente uma vida de acção. As relações dos indivíduos adentro dela são fundamentalmente relações entre as actividades, entre as acções, deles. As relações dessa sociedade com outras sociedades - sejam essas relações de que espécie forem - são relações de qualquer espécie de actividade, são relações de acção.

É, portanto, pela acção que o indivíduo é social. E, portanto, pelas faculdades que conduzem à acção que o indivíduo é directamente social. Ora, como a ciência constata que são os instintos, os hábitos, os sentimentos^{3/4} tudo quanto em nós constitui o inconsciente, ou o subconsciente - que levam à acção, segue que é pelos seus instintos, pelos seus hábitos, pelos seus sentimentos - e não pela sua inteligência - que o indivíduo é directamente social.

Por que espécie de instintos, porém, é que o indivíduo é directamente social? Alguns dos seus instintos, como o instinto de conservação e o instinto sexual, são sociais, apenas indirectamente. Servindo-os, o indivíduo serve, em último resultado, a sociedade a que pertence, porque, mantendo a sua vida, mantém a vida de um elemento componente da sociedade a que pertence, e, propagando a espécie, contribui para a continuidade de vida dessa sociedade; mas nem um, nem outro, desses instintos tem um fim directamente social. O serviço desses instintos envolve, ao contrário, um grau maior ou menor de concorrência, de luta, com outros indivíduos. Esses instintos, portanto, embora necessários à sociedade, são de ordem individual e não social.

Ora se a característica dos instintos individuais, embora úteis à sociedade, é que levam a um antagonismo com outros indivíduos, por certo que a característica dos instintos propriamente sociais será que levam ao contrário de um antagonismo desses, porque, se o não fizessem, não seriam propriamente sociais. Se pelos seus instintos individuais um homem toma consciência de si como em oposição aos outros homens, e portanto como diferente deles, pelos seus instintos sociais, ao contrário, define-se para si como em colaboração com eles, isto é, como seu semelhante. Os instintos propriamente sociais são, pois, aqueles pelos quais um indivíduo se sinta semelhante de outro indivíduo, por divergentes que sejam as suas actividades, por antagónicos que sejam os que sejam os seus temperamentos. (...) Não estamos fazendo um estudo sociológico completo do conteúdo integral do instinto da sociedade; estamos fazendo um estudo sociológico limitado a uma feição especial deste instinto. (...)

E, como se trata de uma opinião geral, isto envolve, em final análise, que determinemos quais as condições, que motivam, em uma sociedade, a possibilidade da existência de uma opinião susceptível de generalidade, capaz, por sua natureza, de se tornar extensiva a todos os homens que compõem essa sociedade. Tanto basta para que vejamos que a investigação, em que íamos, dos instintos sociais deve limitar-se à constatação de qual seja o instinto social fundamental. E o instinto social fundamental será aquele pelo qual um indivíduo se sinta mais íntima e profundamente semelhante do maior número possível de indivíduos. (...)

Ora as acções que mais demonstram uma semelhança ou dissemelhança profunda entre os indivíduos são aquelas que derivam do que em cada indivíduo haja de mais profundo. E as acções que estabelecem uma semelhança ou dissemelhança entre o maior número possível de indivíduos são aquelas que, por mais naturais, mais gerais, mais repetidas, são por isso comuns a um grande número de indivíduos, sendo, através delas, constatada fácil, imediata, e constantemente a semelhança ou dissemelhança entre os indivíduos.

Segue, portanto, que a acção que mais implica a semelhança ou dissemelhança entre vários indivíduos é aquela que, sendo a mais natural, a mais geral e a mais repetida, seja ao mesmo tempo a que represente o que em cada indivíduo haja de mais profundo.

Quando, porém, nos referimos ao que em cada indivíduo há "de mais profundo", entendemos "de socialmente mais profundo"; não nos reportamos àqueles seus instintos profundos, que são de natureza individual. Esses, dada a natureza do problema, não nos interessam. Mas a base comum dos instintos individuais e sociais profundos, a base, de resto, de todo o instinto profundo, é a hereditariedade. O que temos, enfim, que determinar é por que acção se manifesta natural, geral e constantemente o que no instinto social há de hereditário.(...)

Encontrámos, portanto, a acção social que estabelece entre vários indivíduos a relação imediata de semelhança extensa e profunda: é o falarem a mesma língua materna. E, com isso, queda revelado qual é o instinto social fundamental: é o instinto chamado patriotismo. (...)

O que estabelecemos? Que a base da opinião pública para que possa, com efeito, ser considerada opinião pública, é apoiar-se no instinto social fundamental; que o instinto social fundamental é o patriotismo; que a base da opinião pública, portanto, é o instinto patriótico.

Qual é, porém, o conteúdo lógico do termo "instinto patriótico"? Vimos que o instinto da língua materna, é o tipo mais flagrante do instinto patriótico; se determinarmos em que se baseia, fundamentalmente, esse instinto da língua materna, teremos a base de todos os instintos de que se compõe o instinto patriótico. Ora a língua materna é um hábito, mas um hábito que tem a especialidade de ser um hábito hereditário; é um hábito aprendido, não no meio social directo, mas no meio social hereditário. O característico do instinto patriótico é, portanto, ser composto de hábitos sociais hereditários. Ora um hábito social hereditário tem um nome conhecido: chama-se uma tradição. Se a opinião pública se baseia, pois, no instinto patriótico; se o instinto patriótico é, em última análise, o instinto das tradições nacionais; segue que a base da opinião pública é a tradição nacional, que não pode haver opinião pública senão tradicionalista.

(...) Fixemo-nos. A opinião pública é, então, duas coisas. É, primeiro, um fenómeno de instinto; é, segundo, um fenómeno sempre tradicionalista. Vejamos a que conclusões leva esta constatação; o que é que se deduz de ser a opinião pública um fenómeno de instinto, e o que é que se deduz de ser a opinião pública um fenómeno sempre tradicionalista.

A opinião pública, sendo um fenómeno do instinto, manifesta-se, como todo o instinto, não intelectualmente. Ora, como o próprio da inteligência é definir e esclarecer, conclui-se que a opinião pública nunca se define, nunca explica em termos de ideias o seu conteúdo instintivo. E um estado de mera tendência; é uma atmosfera, uma pressão, de modo nenhum uma orientação ou uma atitude.

A opinião pública, como todo o instinto, manifesta-se conservativamente. O instinto não origina, não cria, não se adapta. A opinião pública nunca se adapta, nem se procura adaptar; adapta as coisas a si, ou procura fazê-lo. Ante uma novidade, ou a absorve e a converte em sua substância, ou a rejeita. Assim é o instinto. A qualidade que busca adaptar-se às coisas não é o instinto, é a inteligência.

A opinião pública, por fim, como todo o instinto, é radicalmente antagonista. A inteligência, perante o não-ela, como busca compreender, não odeia, porque se aproxima; e, quando chega a compreender, em geral tolera, e por vezes ama. "Compreender", disse-se, "é amar." Não é assim o instinto. O que ele não sente como seu, sente como contra si. «Quem não é por mim é contra mim» é a divisa do instinto, e, portanto, da opinião pública.

(...)

É fácil demonstrar que os "princípios" democráticos são essencialmente dirigidos contra a opinião pública, contra o povo, e contra a própria essência de toda a vida social, que a Democracia é o resumo de tudo quanto seja antipopular, anti-social e antipatriótico.

A opinião pública, (...) É uma atmosfera que os envolve e que eles criam em conjunto, não em cada um de per si; é uma síntese orgânica, não uma soma mecanicamente feita. O voto é, mais, a expressão de uma convicção política, isto é, de uma ideia; ora o instinto, e tal é a opinião pública, tem por natureza não ter ideias.

A opinião pública, sendo um instinto, localiza-se, em qualquer sociedade, essencialmente nos indivíduos em quem o instinto predomine; por isso ela se localiza na maioria real da sociedade, pois que na maioria dos homens o instinto domina as manifestações da inteligência, e por isso ela se localiza no "povo", não só porque ela é a maioria, mas porque a sua educação inferior o habilita a representar com menos perturbação os impulsos fundamentais do instinto. (...)

Não quer isto dizer que nenhum país democrático seja governado de acordo com o instinto chamado a opinião pública. (...) a estorvar o contacto directo entre a opinião pública

verdadeira e os governantes, a pseudo-opinião que saiu das urnas, que constantemente perturba e obscurece as indicações instintivas da alma nacional. Num regime natural - aristocracia ou monarquia pura - podem existir outros males e defeitos, mas nenhum tão grave como este. É que o princípio do sufrágio político é, na sua essência, como vimos, não só não-social, mas anti-social. Admiti-lo em uma sociedade é fazer-lhe escolher veneno para alimento.

Nas sociedades tradicionalistas são talvez os Mortos que mandam; nas sociedades democráticas, porém, é a Morte que manda.

Ibid.

4. Quando, no anterior artigo, determinámos quais os característicos fundamentais do instinto, e, portanto, da opinião pública (que havíamos provado ser uma síntese de instintos, e não de ideias), notámos que um desses característicos do instinto era o não se adaptar (adaptando, antes, as coisas a si), sendo nisso o contrário da inteligência, essencialmente adaptativa. A essa peculiaridade do instinto chamámos, porventura mal, conservatividade. Tal, porém, é o sentido que, adentro deste estudo, o termo comporta. A conservatividade entende-se, portanto, aqui como sendo aquela peculiaridade do instinto, pela qual ele tende a conservar-se tal qual é, não originando nem criando, e procurando, ante qualquer fenómeno externo, adaptá-lo a si.

Resulta de tal peculiaridade que, se há tendência fundamental do instinto, é a de fazer com que todas as coisas, com as quais entre em contacto, se convertam na sua própria substância - substância dele, instinto. Ora esta atitude dá como resultado nos indivíduos componentes da camada propriamente instintiva, isto é, da quase totalidade da nação, o egoísmo como fenómeno distintivo. O que na generalidade do instinto se caracteriza por a tendência não adaptativa, caracteriza-se na particularização individual do instinto por a tendência centrípeta. Ora, como são as camadas populares (assim vimos) as que concentram em si, com menos desvio e mais segura detenção, o instintivismo social, como são elas que são sãmente depositárias do instinto de sociedade, segue que estas camadas são por igual depositárias do egoísmo como determinação individual desse fenómeno geral. E segue imediatamente que para uma teoria ser antipopular, para ser feita contra o povo, contra os seus instintos e contra a sua alma, basta que essa teoria seja antiegoística. Basta que se lance em uma sociedade uma teoria, pela qual se ataque o egoísmo, para se lançar uma teoria, pela qual se ataca o povo. Só nas épocas de decadência e de

esgotamento social, quando o valor humano do indivíduo se abate e o seu dinamismo social afrouxa, pode uma doutrina altruísta criar raízes na alma popular. (...)

Há, evidentemente, uma excepção. Esse egoísmo nasce da espontânea aplicação particular do instintivismo social; mas esse instintivismo social tem por base (como já vimos) o sentimento patriótico. Ora onde tudo é instinto - e assim é nos depositários essenciais do instintivismo social, só se contraria ou equilibra a acção de um instinto pela acção de um outro instinto, igualmente forte. O egoísmo individual e o sentimento patriótico têm a mesma base instintiva; o indivíduo normal e são, portanto, só deixa de ser egoísta pela solicitação do sentimento patriótico. Quando não há razão patriótica em jogo, o homem são é absolutamente egoísta; e a objecção, que imediatamente ocorre, do sentimento de família, cai em falso, pois que o sentimento de família, é, no homem são, apenas um prolongamento complicado do instinto sexual. Isto no homem são dizemos: o que acontece no homem doente não nos interessa saber. (...)

Neste critério antiegoísta está, pois, o erro do liberalismo; e tanto é erro que veremos a espontânea operação do princípio e do critério contrários - primeiro, em uma sociedade bárbara, e, portanto, próxima dos próprios instintos e livre de perversões acumuladas; segundo, na nossa própria sociedade pervertida e decadente, por o que de fundamental opera por baixo da aparência igualitária ou liberalista.

Como época bárbara, brutalmente instintiva, não temos melhor, ou mais estudado, exemplo que a Idade Média.

No que respeita à época presente, com os seus preconceitos liberalistas e igualitários, veremos que eles em nada impedem a operação instintiva, em plena afirmação igualitária, do fundamental egoísmo humano. (...)

O caso é, pois, que, sendo assim antiegoísta, o liberalismo é radicalmente antipopular. Para se ser "liberal" é preciso ser-se inimigo do povo, não ter contacto nenhum com a alma popular, nem a noção das noções instintivas que lhe são naturais e queridas. (...)

Hoje, porém, são os transviados do povo quem teoriza - os infelizes que saíram do povo e, perdido o contacto com ele e com os seus instintos naturais, não subiram, porém, a nenhuma das aristocracias que o esforço pode conquistar, eternos intermédios da vida social, sem cultura verdadeira, sem posição conquistada, sem valor interna ou externamente definido. Escravos de todas as invejas e de todas as falências, o seu subconsciente indisciplinado espontaneamente os leva a colaborar em quanto seja obra de dissolução social, traidores naturais a tudo, excepto à sua própria incompetência para tudo. Tão triste e débil época é a nossa que as próprias teorias falsas desceram de categoria nas pessoas dos seus sequazes! Feito, assim, por quem ou não é povo, ou já não sabe sentir

como povo, que admira que este sistema venha eivado de todos os vícios anti-instintivistas, de todas as raivas antinaturais? (...)

Consideremos agora a oposição, mais fácil de determinar, entre o instintivismo social, no seu característico antagonismo e a Democracia moderna, no pacifismo que a caracteriza.

O patriotismo - vimos nós e demonstrámos - é a base do instinto social, é, mesmo, o único instinto social, verdadeiro; não é, de resto, mais que um egoísmo colectivo, ou, melhor, a forma colectiva do egoísmo, base de toda a vida psíquica.

Demonstrámos também que, ao contrário da inteligência que busca compreender e, pois que o busca, não pode odiar aquilo cuja compreensão a atrai, o instinto odeia tudo quanto não seja ele, que o instinto é, portanto, radicalmente antagonista. (...)

E como vimos que a base do instintivismo social é o sentimento patriótico; como vimos que o instinto é radicalmente antagonista, sabemos, por conclusão, que não há instinto patriótico que não seja antagonista e guerreiro. (...)

Contrapusemos, assim, sucessivamente aos três princípios fundamentais do instintivismo social, base de toda a saúde das colectividades e das nações, os três princípios fundamentais do fenómeno de baixo intelectualismo chamado a Democracia moderna. Vimos que à não-intelectualidade do instintivismo se opunha a pseudo-intelectualidade princípio do sufrágio, e que assim, e por esse seu princípio, a Democracia moderna é anti-social. Vimos que à conservatividade do instintivismo se opunha a pseudo-intelectualidade do instintivismo se opunha o pseudo-altruísmo nivelador do liberalismo, e que assim, e por esse seu princípio, a Democracia moderna é antipopular. Vimos que ao antagonismo do instintivismo social se opunha o pacifismo fraternitário, e que assim, e por esse seu princípio, a Democracia moderna é antinacional e antipatriótica. (...)

Resta, agora, que demonstremos a segunda parte da nossa tese primária. Provámos que a opinião pública era um instinto; provámos que a opinião pública era sempre tradicionalista. Vimos já o que se podia deduzir de ser a opinião pública um instinto. Vamos ver agora o que se pode deduzir de ser a opinião pública sempre tradicionalista. (...)

Por isso os ídolos populares, quando não sejam (como César ou Napoleão) chefes militares, como seu apelo fundamental ao instinto guerreiro e patriótico, são sempre chefes de momentos contra-revolucionários. (Napoleão ainda, Bismarck, Sidónio Pais.) (...)

A revolta popular contra o domínio estrangeiro e a revolta popular contra o domínio de revolucionários nacionais são, no fundo, da mesma origem, partem ambas do mesmo instinto - a tradição ferida, ou no seu conjunto patriótico, ou no seu hábito político e social. (...) De modo que com verdade se pode dizer que não há revolta nacional que não seja contra o estrangeiro - quer ele seja o estrangeiro de fora, quer ele seja o estrangeiro de

dentro. E assim, como há verdade popular só nesses movimentos, a Democracia moderna, sobre ser provada falsa em toda a extensão dos seus princípios, queda provada também falsa em toda a extensão dos seus processos, que são os revolucionários. Ser revolucionário é servir o inimigo. Ser liberal é odiar a pátria. A Democracia moderna é uma orgia de traidores.

Ibid.

5. A alteração chamada progresso incide, portanto, quando não sobre os instintos, pelo menos sobre os hábitos dos indivíduos, ou da maioria dos indivíduos, que compõem uma sociedade. Ora o homem, como todos os animais, é essencialmente uma criatura de instintos e de hábitos; a ciência psicológica terá descoberto pouco, mas, isso, pelo menos, descobriu. A essência do progresso é, portanto, uma coisa que choca os homens no que têm de mais humano; a atitude instintiva da maioria dos homens perante o progresso é, portanto, a resistência a ele. a resistência é grande, patente e forte, se a alteração que se tenta fazer é notável e fere ou muitos hábitos ou hábitos muito arraigados; de ordinário, e na normalidade do progresso, como este é lento, a resistência é fraca, e opera como freio e não como obstáculo.

In "Como organizar Portugal", Pessoa 1979b.

6. Em que se distingue a obra de arte de qualquer obra do esforço humano? (...) Uma obra que é uma invenção com valor, de que processos intelectuais procede? (...) Se, havendo na invenção ideia e meios, e se, supondo-se a posse da ideia e o conhecimento dos meios a empregar, ainda assim se possa dizer que não é certo que a ideia se realize com valor, que elemento especial falta considerar? Este: a ideia original tem que ser sentida em todos os seus detalhes, abrangendo o uso dos meios. Isto é: o acto de invenção envolve uma fusão do fim e dos meios. Mas a fusão do fim e dos meios é o que, segundo vimos, caracteriza o acto de instinto. A invenção de um valor é portanto um acto de instinto.

Provado assim, pelo modo directo, pode isto provar-se também pelo absurdo do contrário. Suponha-se que a invenção é um acto da vontade consciente; como esta se divide na determinação e na inteligência, que aquela emprega, a obra há-de provir, ou de uma, ou de outra, ou de ambas juntas. Da intenção já vimos que não vem, e na verdade todos sabemos

que a intenção de inventar nunca fez ninguém inventor. Da inteligência não vem, porque o conhecimento dos meios (que é o que a simples inteligência fornece) também não faz inventores, e os que mais conhecem os princípios da poesia e a história dela não são os maiores poetas. E se não pode vir de uma ou de outra, também não pode provir das duas reunidas.

O instinto, porém, não origina. O instinto de andar não descobre novos processos de andar. Há no caso da invenção uma fusão do instinto com a inteligência.

Não é difícil encontrar uma explicação científica. Por natureza, a inteligência, embora não crie, constantemente se transforma. Um longo uso da inteligência pela humanidade criou um instinto nessa inteligência, e como a inteligência por natureza transforma, e o instinto por natureza opera uma fusão dos dois, ou, por outras palavras, um instinto intelectual será uma qualidade do espírito que transforme operando. Mas a transformação reduzida a acto é precisamente a essência da invenção, pois que a invenção é um acto, e um acto que transforma o que há.

A obra de arte, no que invenção de um valor, deriva portanto do que com propriedade se pode chamar um instinto intelectual.

Há, porém, invenções de vários géneros, e nem todas são arte. Invenção foi a de Watt, quando descobriu a máquina de vapor; invenção a de Descartes, quando uma manhã, na cama, viu de repente a geometria por coordenadas. Ambas são invenções de um valor, de nenhuma delas diremos - salvo em qualquer sentido, que por translatio não tem cabimento aqui - que é uma obra de arte. O valor da obra de arte é portanto diferente do daquelas outras. Cumpra que distingamos bem em que difere.

O que é um valor? Como há diferenças de valores, o valor é uma quantidade... É uma quantidade medida por um princípio ou critério qualitativo.

Ao contrário da invenção prática, que é uma invenção com valor de utilidade, e da invenção científica, que é uma invenção com valor de verdade, a obra de arte é uma invenção com um valor absoluto.

Como dissemos que a invenção de um valor procede de um instinto intelectual, diremos, da invenção prática, que procede do instinto intelectual da utilidade, da invenção científica, que procede do instinto intelectual da verdade, e assim, da invenção artística, que provém do instinto intelectual (da intensidade).

Como, pois, a obra de arte, para que deveras o seja, nem seja apenas o simulacro de uma, tem de provir do instinto; como, porém, esse instinto, como é intelectual, pode ser imitado nas suas operações pela inteligência; como a obra da inteligência não pode ter valor no género a que pertence, porém pode simulá-lo; como, portanto, o que primeiro temos que

fazer é distinguir se uma aparente obra de arte pode ter ou não valor, isto é, provém ou não do instinto, temos primeiro que determinar por que processos objectivos se distingue imediatamente uma obra do instinto intelectual de uma composição da inteligência. Para muitos de nós, bastará o gosto, ou senso estético, para o determinar; esse, porém, não é um princípio objectivo, nem podemos cientificamente propor a outrem que aceite o nosso gosto por critério com que ele aprecie.

A inteligência não pode dar-me o desejo de comer; pode porém dar-me o desejo de não comer senão o que me for útil. E quando, em doença, eu não sinto o desejo de comer, vendo, pela inteligência, que devo fazê-lo, para me não desalimentar, guio-me pela utilidade e não pelo simples desejo de comer.

Assim o acto de inteligência, quando colabore nas coisas do instinto, ou se substitua ao instinto, distingue-se por isto - que se guia sempre por uma ideia acessória da ideia central do instinto, nunca pela central, para a qual só o instinto pode guiar.

Nisto, pois, se encontra a distinção entre a inteligência e o instinto: que o instinto, desde que funcione, acerta sempre com a essência do objecto para que tende, sendo que a inteligência não acerta com a essência nunca, ficando sempre nos acessórios.

Entende-se bem que, por ideia central de um instinto, se entende aquela que se define pelo próprio fim do instinto. Assim um produto do instinto difere de um da inteligência em que no primeiro o essencial está com certeza dado, no segundo o essencial está com certeza por dar.

Determinado o processo objectivo, por meio do qual se determine se uma obra é do instinto ou da inteligência, está com isto determinado se essa obra pode ter, ou não, valor, pode valer, ou não, como obra de arte. O ser de instinto, porém, é a condição do valor, não o valor mesmo. Resta, pois, que determinemos em que se diferencia, na obra de instinto, o maior do menor; qual o princípio objectivo pelo qual, dada uma obra de instinto, se determina o valor ou força do instinto que realizou tal obra.

Vimos que, numa operação do instinto, o objecto se define, relativo a esse instinto por meio de uma ideia geral central, que só o instinto pode dar, assim como, melhor, por meio de outras ideias gerais, acessórias essas, que a inteligência pode simular.

Em que pode residir o valor de um instinto? Em que pode um indivíduo ter um instinto de comer mais perfeito que o de outro indivíduo? Não por certo em comer muito, pois, se o valor é uma quantidade média qualitativamente, aqui, onde há só quantidade, não há valor.

In Pessoa 1966.

7. Qual é a ficção mais natural? Nenhuma é natural em si, porque é ficção; a mais natural, neste nosso caso, será aquela que pareça mais natural, que se sinta como mais natural. Qual é a que parece mais natural, ou que sintamos mais natural? É aquela a que estamos habituados. (Você compreende: o que é natural é o que é do instinto; é o que, não sendo instinto, se parece em tudo como o instinto é o hábito. Fumar não é natural, não é uma necessidade do instinto; mas se nos habituarmos a fumar, passa a ser-nos natural, passa a ser sentido como uma necessidade do instinto.) (...)

Mas a ideia de «dever» era natural? De onde é que vinha esta ideia de «dever? Se esta ideia de dever me obrigava a sacrificar o meu bem-estar, a minha comodidade, o meu instinto de conservação e outros meus instintos naturais, em que divergia a acção dessa ideia da acção de qualquer ficção social, que produz em nós exactamente o mesmo efeito?» Esta ideia de dever, isto de solidariedade humana, só podia considerar-se natural se trouxesse consigo uma compensação egoísta, porque então, embora em princípio contrariasse o egoísmo natural, se dava a esse egoísmo uma compensação, sempre, no fim de contas, o não contrariava. Sacrificar um prazer, simplesmente sacrificá-lo, não é natural; sacrificar um prazer a outro, é que já está dentro da Natureza: é, entre duas coisas naturais que se não podem ter ambas, escolher uma, o que está bem. Ora que compensação egoísta, ou natural, podia dar-me a dedicação à causa da sociedade livre e da futura felicidade humana? Só a consciência do dever cumprido, do esforço para um fim bom; e nenhuma destas coisas é um prazer em si, mas um prazer, se o é, nascido de uma ficção, como pode ser o prazer de ter nascido em uma boa posição social.

In "O Banqueiro anarquista", Pessoa 1999c.

8. O povo, saiba ou não saiba ler, é incapaz de criticar o que lê ou lhe dizem. As suas ideias não são actos críticos, mas actos de fé ou de descrença, o que não implica, aliás, que sejam sempre erradas. Por natureza, forma o povo um bloco, onde não há mentalmente indivíduos; e o pensamento é individual.

O que caracteriza a segunda camada que não é a burguesia, é a capacidade de reflectir, porém sem ideias próprias; de criticar, porém com ideias de outrem. Na classe média mental, o indivíduo, que mentalmente já existe, sabe já escolher - por ideias e não por instinto - entre duas ideias ou doutrinas que lhe apresentem; não sabe, porém, contrapor a ambas uma terceira, que seja própria.

(...) Ora a civilização consiste simplesmente na substituição do artificial ao natural no uso e correnteza da vida. Tudo quanto constitui a civilização, por mais natural que nos hoje pareça, são artifícios o transporte sobre rodas, o discurso disposto em verso escrito, renegam a naturalidade original dos pés e da prosa falada.

A artificialidade, porém, é de dois tipos. Há aquela, acumulada através das eras, e que, tendo-a já encontrado quando nascemos, achamos natural; e há aquela que todos os dias se vai acrescentando à primeira. A esta segunda é uso chamar «progresso» e dizer que é «moderno» o que vem dela. (...)

No campônio, semelhante ao animal, a imitação existe, mas à superfície, e não, como na criança e no provinciano, vinda do fundo da alma; a emoção é pobre, porém não é vivaz, pois é concentrada e não dispersa; a vontade, se de facto é impulsiva, tem contudo a coordenação fechada do instinto, que substitui na prática, salvo em matéria complexa, a coordenação aberta da razão. No citadino, semelhante ao homem adulto, não há imitação, mas aproveitamento dos exemplos alheios, e a isso se chama, quando prático, experiência, quando teórico, cultura; a emoção, ainda quando não seja vivaz, é contudo rica, porque complexa, e é complexa por ser complexo quem a terá; a vontade, filha da inteligência e não do impulso, é coordenada, tanto que, ainda quando faleça falece coordenadamente, em propósitos frustes mas idealmente sistematizados. (...)

A demonstração fica completa quando conduzimos a análise à região da vontade. Os nossos escritores e artistas são incapazes de meditar uma obra antes de a fazer, desconhecem o que seja a coordenação, pela vontade intelectual, dos elementos fornecidos pela emoção, não sabem o que é a disposição das matérias, ignoram que um poema, por exemplo, não é mais que uma carne de emoção cobrindo um esqueleto de raciocínio. Nenhuma capacidade de atenção e concentração, nenhuma potência de esforço meditado, nenhuma faculdade de inibição. Escrevem ou artistam ao sabor da chamada «inspiração», que não é mais que um impulso complexo do subconsciente que cumpre sempre submeter, por uma aplicação centrípeta da vontade, à transmutação alquímica da consciência.

In Pessoa 1980a.

9. O Interregno. Segunda Justificação: Mas há só uma coisa que faz sentir ao governante que não pode abusar: é a presença sensível, quase corpórea, de uma opinião pública directa, imediata, espontânea, coesiva, orgânica, que todos os povos são possuem em virtude do instinto social que os torna povos, e cuja pressão oculta os seus governantes sentem sem

que essa opinião pública tenha sequer que falar, e muito menos que delegar ou eleger quem por ela obre ou fale. (...)

O Interregno. Terceira Justificação: Qualquer opinião é de uma de três espécies, conforme assente no instinto (ou na intuição), no hábito, ou na inteligência. Por instinto se entende aquele fenómeno psíquico, inegável, porém difícil de explicar, pelo qual, nos animais chamados inferiores, a vida se conduz certa sem mostras de "inteligência", ou, até, condições anátomo-fisiológicas, para a existência dela. Nos animais chamados superiores os instintos subsistem, mas são neles perturbados pelo hábito e pela inteligência, que a eles, instintos, são diversamente antagónicos. Nestes animais superiores, e notavelmente em o homem, aparece, ainda, uma forma superior do instinto a que chamamos intuição: dela procedem os fenómenos estranhos, porém reais, a que por comodidade se chamou supernormais - os palpites, a inspiração, o espírito profético. A intuição operando como o instinto, porque é instinto, usurpa, e muitas vezes supera, as operações da inteligência. Os fenómenos do instinto e da intuição têm preocupado, mais que quaisquer outros, a ciência psicológica moderna; assentou ela já na certeza de que o campo do que chamou subconsciente é vastamente maior que o da razão e que o homem, verdadeiramente definido, é um animal irracional. (...) Isto é, a inteligência não faz mais que espelhar, esclarecendo-os para nós e, pela palavra, para outrem, os instintos obscuros, as solicitações intuitivas, do nosso temperamento.

Por hábito entende-se aquela disposição da índole que é, em sua origem, e em contrário do instinto, estranha ao indivíduo, sendo derivada de um ambiente qualquer. Os preconceitos, as crenças, as tradições - tudo quanto, não procedendo da inteligência, também não procede do instinto - se derivam do hábito. É muitas vezes difícil distinguir uma opinião vinda do instinto de uma opinião vinda do hábito, por isso que o hábito é um instinto imposto, ou artificial - uma "segunda natureza", como com razão se lhe chamou.

As manifestações destas quatro ordens de opinião diferenciam-se entre si da seguinte maneira: o instinto simples é instantâneo e sintético, é individual, e tem por objecto só coisas concretas; é centrípeto, ou egoísta, pois o será forçosamente o que for ao mesmo tempo individual e concretizante. O instinto superior, ou intuição, difere do instinto simples em que pode ter por objecto o abstracto e o indefinido, e em que, na proporção em que o tiver, deixará de ser centrípeto ou egoísta. O hábito é igual ao instinto simples, salvo em não ser individual; como esse, porém, tem por objecto o concreto e o definido. A inteligência é analítica, é individual e tem por objecto o abstracto. Em toda opinião entra

uma parte de cada um destes elementos, pois, na vida é tudo fluído, misturado, incerto, mau de analisar sumariamente e impossível de analisar até o fim.

Passando agora de considerar a simples opinião, para atender ao que nos interessa, que é a opinião colectiva ou "pública", desde logo vemos que ela tem que assentar ou no hábito ou na chamada intuição. No instinto simples não pode assentar, porque ele é só individual - da vida, que não da sociedade. Na inteligência não pode também fundar-se, porque a inteligência, por ser a expressão do temperamento, é, por isso mesmo, a expressão de instintos, de hábitos a de intuições, escusando nós pois de atender a ela, quando devemos atender àquilo de que é espelho. (...)

Assenta ou funda-se no instinto, no hábito, na intuição, e a intromissão abusiva da inteligência, não alterando isso, apenas o perturba. A democracia moderna é a sistematização da anarquia.

Sucede ainda, quanto à inteligência, que ela, como é analítica, é desintegrante; como é abstracta, e por isso fria, é incomunicativa; e como é a expressão de um temperamento, e o temperamento é individual, separa os homens em vez de os aproximar. O hábito, ao contrário, "pega-se"; sobretudo se "pega" um hábito social. A intuição, também, transmite-se - transmite-se por uma emissão indefinível, um "fluído", como já se lhe chamou, havendo quem creia, talvez com razão, que esse fluido é não só real, mas material. É só no hábito, pois, ou na intuição, que a opinião pública se pode fundamentar. E é num e noutra que, de facto, se fundamenta. No hábito se baseia aquela opinião pública a que, com razão no termo, chamamos conservadora. (...)

Na intuição - que, em contrário do simples instinto, vê, como a inteligência, o futuro, que não só o passado - se funda aquela opinião com que se promove o progresso das sociedades, mas, se a do hábito a não equilibrar, também a desintegração delas. Toda fórmula social nova é elaborada e imposta pela intuição, se bem que a sobreposição da inteligência lhe perturbe e corrompa a expressão. Por exclusão de partes se vê que é elaborada e imposta pela intuição. O instinto nada tem com ela. O hábito opõe-se-lhe. A inteligência, por si só, nem tem ciência social em que se funde para a supor boa ou viável, nem experiência social (visto que ela é nova) em que para tal se funde. Só a intuição - a fé, se se quiser - pode crer na virtude e na viabilidade do que ainda se não experimentou. Por isso, com razão se pode dizer que toda opinião anticonservadora é um fenómeno religioso; que todo o partido anticonservador é uma agremiação mística.

Toda vida consiste no equilíbrio de duas forças, a de integração e a de desintegração - o anabolismo e o catabolismo dos fisiologistas. A só integração não é vida; a só desintegração é morte. As duas forças assim opostas vivem em perpétua luta e é essa

perpétua luta que produz o que chamamos vida. A guerra, disse Heráclito, é a mãe de todas as coisas. Mas, para que a vida subsista, é necessário que as duas forças opostas sejam de intensidade praticamente igual; que se oponha, que se combatam, porém que nenhuma delas sobreleve a outra. A vida é a única batalha em que a vitória consiste em não haver nenhuma. É isso o equilíbrio; e a vida é uma média entre a força que a não quer deixar viver e a força que a quer matar - a diagonal de um paralelogramo de forças, diferente das duas e por elas composta. (...)

Ora num país em que isto se dá, e em que todos sentem que se dá, num país onde, sobre não poder haver regime legítimo, nem constituição de qualquer espécie, não pode, ainda, haver opinião pública em que eles se fundem ou com que se regulem, nesse país todos os indivíduos, e todas as correntes de consenso, apelam instintivamente ou para a fraude ou para a força, pois, onde não pode haver lei, tem a fraude, que é a substituição da lei, ou a força, que é a abolição dela, necessariamente que imperar. Nenhum partido assume o poder com o que se lhe reconheça como direito. Toda situação governante em Portugal, depois da queda da monarquia absoluta, é substancialmente uma fraude. A fraude, pune-a a lei; porém, quando a fraude se apodera da lei, tem que puni-la a simples força, que é o fundamento da lei, porque é o fundamento do seu cumprimento. Nisto se funda o instinto que promove as nossas constantes revoluções. Têm-nos elas tornado desprezíveis perante a civilização, porque a civilização é uma besta.

Nossas revoluções são, contudo, e em certo modo, um bom sintoma. São o sintoma de que temos consciência da fraude como fraude; e o princípio da verdade no conhecimento do erro. Se, porém, rejeitando a fraude como fundamento de qualquer coisa, temos que apelar para a força para governar o país, a solução está em apelar clara e definidamente para a força, em apelar para aquela força que possa ser consentânea com a tradição e a consecução da vida social. Temos que apelar para uma força que possua um carácter social, tradicional, e que por isso não seja ocasional e desintegrante. Há só uma força com esse carácter: é a Força Armada. É esta a terceira Doutrina do Interregno, a terceira e última justificação da Ditadura Militar.

In "O Interregno. Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal", Pessoa 1979a.

10. Ora se a característica dos instintos individuais, embora úteis à sociedade, é que levam a um antagonismo com outros indivíduos, por certo que a característica dos instintos propriamente sociais será que levam ao contrário de um antagonismo com eles. Se pelos

seus instintos individuais um homem se define para si próprio como em oposição aos outros homens, e portanto como diferente deles, pelos seus instintos sociais, ao contrário, define-se como em colaboração com eles, e portanto como seu semelhante. Os instintos propriamente sociais são, pois, aqueles pelos quais um indivíduo se sente semelhante de outro indivíduo da mesma sociedade, por divergentes que sejam as suas actividades, e antagónicos que sejam os seus temperamentos. E os instintos primordialmente, fundamentalmente sociais serão aqueles pelos quais um indivíduo se sente semelhante do maior número possível de indivíduos da sociedade a que pertence.

A vida social, vimos, é essencialmente acção. Ora a mais simples, natural e vulgar de todas as acções é a de falar. A identidade que se sente através da conversa é portanto a mais profunda, a mais insistente, a mais quotidiana de todas. Por isso a que mais funda e imediatamente nos faz sentir-nos semelhantes de outro homem é o facto de ele falar a mesma língua que nós. Sentimos mais próximo e semelhante, por instinto, um estrangeiro que fale perfeitamente a nossa língua, que um nacional que, por qualquer razão, a ignore. E assim chegamos à descoberta do primeiro dos instintos propriamente sociais - a fraternidade patriótica, sentida através da comunidade linguística.

Instintos individuais

Instintos [...] - de família, de classe, de região

Instintos sociais puros - de língua, de raça, de história.

In Pessoa 1980b.

b) Caeiro

1. O meu mestre Caeiro era um temperamento sem filosofia, e por isso a filosofia dele (que a tinha, como toda a gente (não é susceptível sequer destas brincadeiras do jornalismo intelectual. Não há dúvida que, sendo um temperamento, isto é, sendo um poeta, o meu mestre Caeiro exprimiu uma filosofia, isto é, um conceito do universo. Esse conceito do universo é, porém, intuitivo e não intelectual;

In "Notas para a recordação do meu mestre Caeiro" (Álvaro de Campos), Pessoa 1997.

c) Humano = natural

1. O medo intelectual da «morte»

Não o instintivo e humano, mas o que nega e
Cresce com o olhá-la e reflecti-la.

In *Fausto. Tragédia Subjectiva*, Pessoa 1988.

2. Amei e odiei como toda a gente,

Mas para toda a gente isso foi normal e instintivo,
E para mim foi sempre a excepção, o choque, a válvula, o espasmo.

Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti.
Ó carinhosa do Além, senhora do luto infinito,
Mágoa externa da Terra, choro silencioso do Mundo.

In *Poesia*, Álvaro de Campos 2002.

3. Temos, portanto, um dilema: ou morte da civilização, ou adaptação artificial, visto que a natural, a instintiva faliu?

In "Ultimatum", Álvaro de Campos 1981.

d) Instinto/ Inteligência

1. De modo que chegamos a esta conclusão: aquele critério que é o de cada ser instintivamente, que é o da natureza através de cada ser, esse critério, quando aplicado racionalmente, isto é, quando passado através da inteligência, justifica plenamente a religião. Por outras palavras: o que há de fundamental na natureza é a ideia de utilidade, de perseverar no ser; o que há de distintivo no homem é a inteligência; o que há, portanto, de fundamental no homem, como ser ao mesmo tempo instintivo e inteligente, é a religião.

In Pessoa 1993.

2. António Botto é o único português, dos que conhecidamente escrevem, a quem a designação de esteta se pode aplicar sem dissonância. Com um perfeito instinto ele segue o ideal a que se tem chamado estético, e que é uma das formas, se bem que a ínfima, do ideal helénico. Segue-o, porém, a par de com o instinto, com uma perfeita inteligência, porque os ideais gregos, como são intelectuais, não podem ser seguidos inconscientemente.

In "António Botto e o ideal estético em Portugal", Pessoa 1980a.

3. Qualquer opinião é de uma de três espécies, conforme assente no instinto (ou na intuição), no hábito, ou na inteligência. Por instinto se entende aquele fenómeno psíquico, inegável, porém difícil de explicar, pelo qual, nos animais chamados inferiores, a vida se conduz certa sem mostras de "inteligência", ou, até, condições anátomo-fisiológicas, para a existência dela. Nos animais chamados superiores os instintos subsistem, mas são neles perturbados pelo hábito e pela inteligência, que a eles, instintos, são diversamente antagónicos. Nestes animais superiores, e notavelmente em o homem, aparece, ainda, uma forma superior do instinto a que chamamos intuição: dela procedem os fenómenos estranhos, porém reais, a que por comodidade se chamou supernormais - os palpites, a inspiração, o espírito profético. A intuição operando como o instinto, porque é instinto, usurpa, e muitas vezes supera, as operações da inteligência. Os fenómenos do instinto e da intuição têm preocupado, mais que quaisquer outros, a ciência psicológica moderna; assentou ela já na certeza de que o campo do que chamou subconsciente é vastamente maior que o da razão e que o homem, verdadeiramente definido, é um animal irracional. Só por orgulho ou preconceito se pode não ver que a inteligência é - como Huxley abusivamente supunha que a simples consciência era - o que chamou um epifenómeno. Isto é, a inteligência não faz mais que espelhar, esclarecendo-os para nós e, pela palavra, para outrem, os instintos obscuros, as solicitações intuitivas, do nosso temperamento. Por hábito entende-se aquela disposição da índole que é, em sua origem, e em contrário do instinto, estranha ao indivíduo, sendo derivada de um ambiente qualquer. Os preconceitos, as crenças, as tradições - tudo quanto, não procedendo da inteligência, também não procede do instinto - se derivam do hábito. É muitas vezes difícil distinguir uma opinião vinda do instinto de uma opinião vinda do hábito, por isso que o hábito é um instinto imposto, ou artificial - uma "segunda natureza", como com razão se lhe chamou.

As manifestações destas quatro ordens de opinião diferenciam-se entre si da seguinte maneira: o instinto simples é instantâneo e sintético, é individual, e tem por objecto só coisas concretas; é centrípeto, ou egoísta, pois o será forçosamente o que for ao mesmo tempo individual e concretizante. O instinto superior, ou intuição, difere do instinto simples em que pode ter por objecto o abstracto e o indefinido, e em que, na proporção em que o tiver, deixará de ser centrípeto ou egoísta. O hábito é igual ao instinto simples, salvo em não ser individual; como esse, porém, tem por objecto o concreto e o definido. A inteligência é analítica, é individual e tem por objecto o abstracto. Em toda opinião entra uma parte de cada um destes elementos, pois, na vida é tudo fluído, misturado, incerto, mau de analisar sumariamente e impossível de analisar até o fim.

Passando agora de considerar a simples opinião, para atender ao que nos interessa, que é a opinião colectiva ou "pública", desde logo vemos que ela tem que assentar ou no hábito ou na chamada intuição. No instinto simples não pode assentar, porque ele é só individual - da vida, que não da sociedade. Na inteligência não pode também fundar-se, porque a inteligência, por ser a expressão do temperamento, é, por isso mesmo, a expressão de instintos, de hábitos e de intuições, escusando nós pois de atender a ela, quando devemos atender àquilo de que é espelho.

O conceito vulgar de democracia, o que pretende basear a opinião pública na soma das opiniões individuais fornecidas pelas inteligências; o que supõe que uma sociedade numericamente mais culta (que não só mais culta em seus representantes superiores) se orienta e governa melhor que uma sociedade quantitativamente menos culta - este conceito é forçosamente erróneo. Acresce que, como não há ciência social, não pode haver cultura sociológica. Se a houvesse, como haveria, sobre os pontos mais simples e essenciais da vida social, divergência de opiniões entre homens da maior cultura? Em que é que a cultura em geral, e a cultura sociológica em particular, orientam socialmente, se o prof. A., da Universidade de X, é conservador, o prof. B., da Universidade de Y, é liberal, e o prof. C., da Universidade de Z, é comunista? De que lhes serve a cultura se entre si divergem num congresso, do mesmo modo que três operários numa taberna? Longe de, como se disse, a "democracia sem luzes" ser um "flagelo", é a democracia com luzes que o é. Quanto maior é o grau de cultura geral de uma sociedade menos ela se sabe orientar, pois a cultura necessariamente se quer servir da inteligência para fundar opiniões, e não há opinião que se funde na inteligência. Assenta ou funda-se no instinto, no hábito, na intuição, e a intromissão abusiva da inteligência, não alterando isso, apenas o perturba. A democracia moderna é a sistematização da anarquia.

Sucedo ainda, quanto à inteligência, que ela, como é analítica, é desintegrante; como é abstracta, e por isso fria, é incomunicativa; e como é a expressão de um temperamento, e o temperamento é individual, separa os homens em vez de os aproximar. O hábito, ao contrário, "pega-se"; sobretudo se "pega" um hábito social. A intuição, também, transmite-se - transmite-se por uma emissão indefinível, um "fluido", como já se lhe chamou, havendo quem creia, talvez com razão, que esse fluido é não só real, mas material. É só no hábito, pois, ou na intuição, que a opinião pública se pode fundamentar. E é num e noutra que, de facto, se fundamenta. No hábito se baseia aquela opinião pública a que, com razão no termo, chamamos conservadora. A razão de se ser conservador é a mesma de se não poder deixar de fumar. Há, porém, uma diferença, que em certo modo justifica o receio do novo que constitui a essência do conservantismo. Quem deixa de fumar, e se dá mal com fazê-lo, pode tornar a fumar. Mas um hábito social, isto é, uma tradição, uma vez quebrado, nunca mais se reata, porque é na continuidade que está a substância da tradição. Além de que, não sabendo ninguém o que é a sociedade, nem quais são as leis naturais por que se rege, ninguém sabe se qualquer mudança não irá infringir essas leis. Em igual receio se fundamentam as superstições, que só os tolos não têm - no receio de infringir leis que desconhecemos, e que, como as não conhecemos, não sabemos se não operarão por vias aparentemente absurdas. A tradição é uma superstição.

É a opinião de hábito que mantém e defende as sociedades; equivale à força que, no organismo físico, resiste à desintegração. A opinião de hábito obra sempre deste modo restritivo; umas vezes é útil porque entrava a decadência, outras é nociva, porque entrava o progresso. Sem a opinião de hábito não existiriam nações; uma nação, aliás, não é senão um hábito. Mas só com a opinião de hábito não existiriam nações progressivas; nem, até, existiriam nações, pois se não teria progredido até a fundação delas. A mais antiga tradição de qualquer país é ele não existir.

Na intuição - que, em contrário do simples instinto, vê, como a inteligência, o futuro, que não só o passado - se funda aquela opinião com que se promove o progresso das sociedades, mas, se a do hábito a não equilibrar, também a desintegração delas. Toda fórmula social nova é elaborada e imposta pela intuição, se bem que a sobreposição da inteligência lhe perturbe e corrompa a expressão. Por exclusão de partes se vê que é elaborada e imposta pela intuição. O instinto nada tem com ela. O hábito opõe-se-lhe. A inteligência, por si só, nem tem ciência social em que se funde para a supor boa ou viável, nem experiência social (visto que ela é nova) em que para tal se funde. Só a intuição - a fé, se se quiser - pode crer na virtude e na viabilidade do que ainda se não experimentou. Por

isso, com razão se pode dizer que toda opinião anticonservadora é um fenómeno religioso; que todo o partido anticonservador é uma agremiação mística.

Toda vida consiste no equilíbrio de duas forças, a de integração e a de desintegração - o anabolismo e o catabolismo dos fisiologistas. A só integração não é vida; a só desintegração é morte. As duas forças assim opostas vivem em perpétua luta e é essa perpétua luta que produz o que chamamos vida. A guerra, disse Heráclito, é a mãe de todas as coisas. Mas, para que a vida subsista, é necessário que as duas forças opostas sejam de intensidade praticamente igual; que se oponha, que se combatam, porém que nenhuma delas sobreleve a outra. A vida é a única batalha em que a vitória consiste em não haver nenhuma. É isso o equilíbrio; e a vida é uma média entre a força que a não quer deixar viver e a força que a quer matar - a diagonal de um paralelogramo de forças, diferente das duas e por elas composta. Se assim é na vida individual, assim será na vida social, que é também vida. Consiste a vida social no equilíbrio de duas forças opostas, que já vimos quais eram. Têm as duas forças que existir, para que haja equilíbrio, e, embora haja equilíbrio, que ser opostas. Um país unânime numa opinião de hábito não seria país - seria gado. Um país concorde numa opinião de intuição não seria país - seria sombras. O progresso consiste numa média entre o que a opinião de hábito deseja e o que a opinião de intuição sonha. Figurou Camões, nos Lusíadas, em o Velho do Restelo a opinião de hábito, em o Gama a opinião de intuição. Mas o Império Português nem foi a ausência de império que o primeiro desejara, nem a plenitude de império que o segundo sonharia. Por isso, por mal ou por bem, o Império Português pôde ser.

O equilíbrio das forças vitais não procede, porém, só da sua igual intensidade, se não também da sua igual direcção, em que, em certo modo, essa igual intensidade se funda. As duas forças têm de comum o serem a mesma força, que é o organismo em que vivem, e que diversamente servem de manter. Todo lógico sabe que, para haver contraste entre duas ideias, tem que haver identidade no fundamento delas. Em melhores palavras - para que duas espécies entre si se oponham, têm que ser espécies do mesmo género. Pode opor-se o preto ao branco, porque ambos são cores. Não pode opor-se o preto a um triângulo, porque um é espécie do género cor e o outro é espécie do género forma. Assim, para que nas forças vitais se possa dar oposição com equilíbrio, é mister que, no fundo, pertençam ao mesmo género, o que, em matéria de forças, quer dizer que tendam para o mesmo fim. Esse fim, visto que existem no mesmo organismo, e têm, por assim dizer, uma identidade de localização, é a vida desse organismo. Se a força de integração, que é por natureza centrípeta, se localizar em certos pontos ou órgãos, sofrerá o organismo dissolução ou desvitalização, pois os pontos livres ficarão entregues a uma desintegração completa. Se a

força de desintegração, que por natureza é centrífuga, exceder o seu limite orgânico, ficará o organismo ocupado pela força oposta, e do mesmo modo sofrerá a morte ou a desvitalização. Como no individual, assim no social. Se a opinião de hábito tiver, em vez de um fito nacional, um intuito menos que nacional - província, classe, família,... - envolverá em ruína a sociedade, porque a deixara livre à opinião de intuição, que estabelecera o caos em todos os outros elementos sociais. Se a opinião de intuição tiver um intuito mais que nacional - humanidade, civilização, progresso... - do mesmo modo arruinará a sociedade, pois a deixará livre à opinião de hábito, que se apoderará de todos os seus outros elementos. (...)

No período presente da Rússia, tendo a opinião de intuição excedido por inteiro a nação em favor de uma entidade socialmente mítica chamada "humanidade", a opinião de hábito estabeleceu uma reacção igualmente forte, recuou para trás da família, da província, da religião tradicional, e fixou-se no último elemento social, o indivíduo, que, como tal, é um animal somente. Assim, em virtude da reacção excessiva que provoca, toda doutrina social extrema produz resultados diametralmente opostos aos que pretende produzir. O tradicionalismo orgânico produz estrangeiros; o progressivismo orgânico produz animais. É na comunidade do conceito de nação que está a base para a luta profícua, porque para o íntimo equilíbrio, entre as forças sociais opostas. No caso notável do início dos nossos Descobrimentos, a opinião de hábito se opunha à novidade deles, a de intuição a promovia; porém uma e outra não pensavam fora do ideal de grandeza pátria, ou seja, no fundo, do ideal de império. Assim pôde o Império Português, quando por mal ou por bem, veio a ser, ser informado por toda a alma de Portugal.

In "O Interregno", Pessoa 1979a.

4. A inteligência elabora elementos vindos do exterior, isto é, trabalha sobre dados dos sentidos. Esses dados são de três espécies - os que são propriamente sensações, dados directos dos sentidos; os que resultam da transmissão directa de sensações e impressões alheias, colhida no convívio social; e os que resultam de influências indirectas, impressões colhidas em livros, em museus, em laboratórios. Os dados directos dos sentidos são, em si mesmos, necessariamente limitados, pois cada um de nós é só quem é: não vê senão com os próprios olhos, nem ouve senão com os próprios ouvidos. Não vemos nem ouvimos bem e profundamente senão quando a inteligência, ampliada pelos outros dois factores ou por qualquer deles, amplia as nossas sensações, com as quais insensivelmente colabora. Vemos e ouvimos melhor - no sentido de mais completa e interessantemente - quanto mais

ampla e informada é a inteligência que está por trás do nosso ver e ouvir. Por isso com razão disse Blake: "Um néscio não vê a mesma árvore que vê um sábio". (Um néscio e um sábio não vêem a mesma árvore). (...)

Um poeta que se deu ao trabalho de se interessar por uma abstrusão matemática tem em si o instinto da curiosidade intelectual, e quem tem em si o instinto da curiosidade intelectual colheu por certo, no decurso da sua experiência da vida, pormenores do amor e do sentimento superiores aos que poderia ter colhido quem não é capaz de se interessar senão pelo curso normal da vida que o afecta - a manjedoura do ofício e a arreata da submissão. Um é mais vivo que o outro pelo menos como poeta: de aí a relação subtil entre as coordenadas de Gauss e a Amaryllis do momento.

Um é um homem que é poeta, o outro um animal que faz versos.

In "A inteligência elabora elementos vindos do exterior", Pessoa 1966.

5. Os conflitos:

1. Entre o sentimento e a inteligência.
2. Entre o instinto e a razão.
3. Entre o indivíduo e a sociedade.
4. Entre a democracia e a aristocracia.
5. Entre a política e a economia.
6. Entre a arte e a vida.
7. Entre a vida doméstica e a vida pública.
8. Entre a contemplação e a acção.
9. Entre a liberdade e a ordem.
- 10.

In "O Templo de Jano", Pessoa 1993.

6. Primeiro Fausto

O conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a inteligência é sempre vencida. A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama.

No 1º acto, a luta consiste em a Inteligência querer compreender a Vida, sendo derrotada, e compreendendo só que não pode nunca compreender a vida. Assim, este acto é todo disquisições intelectuais e abstractas, em que o mistério do mundo (tema geral, aliás, da obra inteira, pois que é o tema central da Inteligência) é repetidamente tratado.

No 1º entreacto há a repetição lírica das conclusões a que o protagonista chegará no 1º acto.

No 2º acto a luta passa a ser a da Inteligência para dirigir a Vida, sofrendo na tentativa igual derrota, embora de outra maneira. A dificuldade está na maneira de representar essa Vida que a Inteligência tenta dominar. O preferível é representar essa Vida por discípulo ou alguém assim, em quem, por não compreender a subtilidade e o género de ambição do Mestre, as pretensas vontades e imposições deste nenhuma impressão causam, ou causam uma impressão falsa. O melhor talvez é representar a Vida aqui por três discípulos ou outras pessoas - um sobre quem a acção intelectual é nula, outro por quem é aceite erroneamente, pervertidamente, e um terceiro por quem é de instinto combatida, com uso também da Inteligência, que nele é arma, meio, instrumento para o instinto se manifestar.

O 2º entreacto resume a lição que o drama do 2º acto põe humanamente. Este entreacto é lírico como o primeiro. (Estudar o género lírico, da direcção essencial deste entreacto).

O 3º Acto envolve a luta da Inteligência para se adaptar à Vida, que, neste ponto, é, como é de esperar, representada pelo Amor, isto é, por uma figura feminina, Maria, a quem Fausto tenta saber amar.

Que fazes tu?

FAUSTO:

Tento saber amar.

Nasceu morto o que quis de mim.

A derrota da Inteligência é igualmente flagrante neste caso. O acto fecha com o monólogo da noite, de especial amargura, porque a incapacidade de adaptação à vida é mais amarga que a falência em compreendê-la e dirigi-la, que são, a 1ª mais horrível (pelo mistério essencial) a 2ª mais desilusionante (pela disparidade entre os resultados e o esforço empregado e a sua direcção intencional).

O 3º entreacto, lírico também, é difícil de determinar que orientação tenha. (Não deve ser este sem dúvida o entreacto dionisíaco) (??)

No 4º acto a tentativa que falha é a de dissolver a Vida, em que a raiva da inimizade falha ante a capacidade de reacção da Vida, caindo no Hábito (os revoltosos que reconhecem senhor o senhor contra quem se revoltaram), no Prazer Mais Próximo, e na Indiferença

entre os grandes fins, ainda que tenham um apelo para o instinto (o que é representado pela cena em que os amorosos ouvem passar ao longe indiferentemente o tumultar da revolta).

O 4º entreacto deve ser o mais frio de todos.

No 5º acto temos, finalmente, a Morte, a falência final da Inteligência ante a Vida. Enquanto se dança e se brinca em uma festa de dia-santo, Fausto agoniza ignorado. E o drama fecha com a canção do Espírito da Noite, repondo o elemento do terror do Mistério, que envolve tanto a Vida como a inteligência - canção simples e fria.

Um dos principais estudos a fazer aqui é o da natureza dos entreactos. Sem dúvida que o 1º deve ser o de lirismo metafísico, que acaba com a canção «a catarata de sonho». O 2º entreacto, na passagem da falência da Inteligência para dirigir a sua falência para se adaptar, deve ser o mais suave de todos, embora um resaiço da falência que vai haver deva talvez pairar na lírica por ele espalhada. O 3º entreacto é sem dúvida o dionisíaco, porque a tendência dionisíaca da Inteligência é que a leva a dissolver a Vida, tanto pelo erro no instinto, que leva ao excesso absurdo e teorizado, como pela raiva imanente nesse excesso. O 4º entreacto, que é o que é bom que comece com a canção do Destino (??), fecha friamente a série lírica, o comentário lírico que os entreactos constituem.

É este, aproximadamente quanto aos detalhes, o ambiente dramático do Primeiro Fausto.

Outro modo de pôr o mesmo problema, ou, antes, a mesma tese:

1º Acto: Conflito da Inteligência consigo própria.

2º Acto: Conflito da Inteligência com as outras Inteligências.

3º Acto: Conflito da Inteligência com a Emoção.

4º Acto: Conflito da Inteligência com a Acção.

5º Acto: Derrota da Inteligência.

In Pessoa 1988.

e) Instinto = Inspiração

1. Meu prezado camarada: (...) Em substância, e expondo discursivamente, o ponto de vista que lhe expus é o seguinte:

- 1) Toda a arte se baseia na sensibilidade, e essencialmente na sensibilidade;

- 2) A sensibilidade é pessoal e intransmissível;
- 3) Para se transmitir a outrem o que sentimos, e é isso que na arte buscamos fazer, temos que decompor a sensação, rejeitando nela o que é puramente pessoal, aproveitando nela o que, sem deixar de ser individual, é todavia susceptível de generalidade, portanto, compreensível, não direi já pela inteligência, mas ao menos pela sensibilidade dos outros.
- 4) Este trabalho intelectual tem dois tempos: a) a intelectualização directa e instintiva da sensibilidade, pela qual ela se converte em transmissível (é isto que vulgarmente se chama "inspiração", quer dizer, o encontrar por instinto as frases e os ritmos que reduzam a sensação à frase intelectual; b) a reflexão crítica sobre essa intelectualização, que sujeita o produto artístico elaborado pela "inspiração" a um processo inteiramente objectivo - construção, ou ordem lógica, ou simplesmente conceito de escola ou corrente.

In Pessoa 1966.

2. Este trabalho intellectual tem dois tempos : a) a intellectualização directa e instintiva da sensibilidade, pela qual Ella se converte em transmissivel (é isto que vulgarmente se chama “inspiração”, quer dizer, o encontrar por instinto as phrases e os rhythmos que (...)

[BNP E3/18-52].

f) Instinto/ Sensação

1. Mas, quando a sensação passa a ser intelectualizada, resulta que se decompõe. Porque - o que é uma sensação intelectualizada? Uma de três coisas: a) uma sensação decomposta pela análise instintiva ou dirigida, nos seus elementos componentes; b) uma sensação a que se acrescenta conscientemente qualquer outro elemento que nela, mesmo indistintamente, não existe; c) uma sensação que de propósito se falseia para dela tirar um efeito definido, que nela não existe primitivamente.

São estas as três possibilidades da intelectualização da sensação.

In "A base de toda a arte é a sensação", Pessoa 1966.

g) Instinto/ Fragmento

1. Uma coisa ainda faltava a este comércio - o elemento final da organização, que é a coordenação, a síntese. Há organização, mas fragmentária; há sistematização, mas ainda instintiva. Por isso nos servimos da palavra "arte" ao caracterizar este período, e erraríamos se usássemos de qualquer termo que se aproximasse de "ciência". (...)

In "A Evolução do Comércio", Pessoa 1986.

h) Instintos vários

1. Assim organizar a nossa vida que ela seja para os outros um mistério, que quem melhor nos conheça, apenas nos desconheça de mais perto que os outros. Eu assim talhei a minha vida, quase que sem pensar nisso, mas tanta arte instintiva pus em fazê-lo que para mim próprio me tornei uma não de todo clara e nítida individualidade minha.

In Pessoa 1998.

2. Tenho, do passado, somente saudades de pessoas idas, a quem amei; mas não é a saudade do tempo em que as amei, mas a saudade delas: queria-as vivas hoje, e com a idade que hoje tivessem, se até hoje tivessem vivido. O mais são atitudes literárias, sentidas intensamente por instinto dramático, quer as assine Álvaro de Campos quer as assine Fernando Pessoa. São suficientemente representadas, no tom e na verdade, por aquele meu breve poema que começa: «Ó sino da minha aldeia...». O sino da minha aldeia, Gaspar Simões, é o da Igreja dos Mártires, ali no Chiado. (...)

A exaltação e sublimação do instinto de pátria são fenómenos inensináveis em substância: ou temos naturalmente o sentimento patriótico, ou o não temos; ou temos a capacidade de exaltar e sublimar os nossos sentimentos, ou a não temos. (E, à parte isto, o sentimento patriótico é uma das coisas mais correntes em todas as literaturas, sendo, aliás, a sublimação construtiva do ódio, que é tão necessário à existência como o amor - a outra

coisa igualmente corrente em todas as literaturas). E a construção e amplitude do poema épico, tem-as Milton (que li antes de ler os Lusíadas), em maior grau que Camões.

In Carta a João Gaspar Simões de 11.12.1931, Pessoa 1999b.

3. A única realidade social é o indivíduo, por isso mesmo que ele é a única realidade. O conceito de sociedade é um puro conceito; o de humanidade uma simples ideia. Só o indivíduo vive, só o indivíduo pensa e sente. Só por metáfora ou em linguagem translata se pode aludir ao pensamento ou ao sentimento de uma colectividade. Dizer que Portugal pensa, ou que a humanidade sente é tão razoável como dizer que Portugal se penteia ou que a humanidade se assoa.(...)

Sendo o indivíduo a única realidade social, é o egoísmo a única qualidade real, embora, por disfarces vários e artifícios diversos se construíssem, no decurso da evolução social (não digo do progresso, porque não sei - nem ninguém sabe - se existe progresso) sentimentos altruístas, afinamentos dos instintos. (...)

Composta de homens, a sociedade, seja ela em sua essência o que for, manifestará forçosamente as mesmas qualidades que esses homens. Em outras palavras, os homens em conjunto manifestarão as mesmas qualidades que manifestam individualmente, tirantes aquelas qualidades que estão ligadas à existência de um organismo físico - o instinto da conservação, o de reprodução, e, em derivação deste segundo, o instinto de família (directa ou indirecta).

As qualidades puramente sociais que governam os homens são o egoísmo, a socialidade e a vaidade. Por socialidade entendo o instinto gregário; é ela que ameniza e limita, sem nunca o eliminar nem essencialmente o alterar, o egoísmo, qualidade primária, que se deriva da própria circunstância de haver um ego. A vaidade é a consequência do egoísmo na sua limitação pela socialidade; é a qualidade social humana mais evidente. Todo homem quer ser mais que outro, todo homem quer brilhar. Variam, com as índoles e as aptidões, as maneiras em que o homem quer destacar-se, mas cada um tem a sua vaidade.

Seria impossível a existência da sociedade se nela se não reproduzissem estes fenómenos da vida do indivíduo. Por isso a sociedade se divide em nações, e não é possível «humanidade» em matéria social. Assim como tem que haver um egoísmo individual, tem que haver um egoísmo colectivo - é o que se chama o instinto patriótico. Assim como há uma vaidade individual - tem que haver uma vaidade colectiva - é o que se chama imperialismo. (...)

4. A actividade social chamada comércio, (...) é contudo um dos dois característicos distintivos das sociedades chamadas civilizadas. O outro característico distintivo é o que se denomina cultura. Entre o comércio e a cultura houve sempre uma relação íntima, ainda não bem explicada, mas observada por muitos. É, com efeito, notável que as sociedades que mais proeminentemente se destacaram na criação de valores culturais são as que mais proeminentemente se destacaram no exercício assíduo do comércio. Comercial, eminentemente comercial, foi Atenas. Comercial, eminentemente comercial, foi Florença. (...) Toda a vida é essencialmente relação, e a vida social, portanto, é essencialmente relação entre indivíduos, quando simples vida social; e entre povos, quando vida civilizacional. Ora, como os fenómenos da vida superior são de duas ordens - materiais e mentais -, devem ser materiais e mentais os fenómenos da vida superior civilizacional; e, como a vida é essencialmente relação, esses fenómenos devem ser de relação. (...) Acresce, ainda, que o comércio é uma distribuição, centrífuga ou centrípeta, da produção material, ou indústria; e a cultura é uma distribuição, centrífuga ou centrípeta, da produção mental, ou arte. (...) Era o homem rico, e não o comerciante, que nessas sociedades desnobilizadas conseguia a consideração social. Subsistia forte o velho instinto aristocrático: tornadas necessariamente, em muitos casos, pequenas plutocracias, as cidades-estado da Renascença honravam essencialmente o comerciante, quando o honravam, não como comerciante mas como plutocrata - como, portanto, em certo modo, aristocrata adentro desse sistema. (...)

O que queremos indicar por ela é que neste período o comércio tomou realmente, e até certo ponto, consciência de si mesmo. Organizou-se individualmente, analiticamente. Tornou-se arte, mais ou menos bem aplicada. Distingue este período, significativamente, a organização definida da contabilidade. Uma coisa ainda faltava a este comércio - o elemento final da organização, que é a coordenação, a síntese. Há organização, mas fragmentária; há sistematização, mas ainda instintiva. Por isso nos servimos da palavra "arte" ao caracterizar este período, e erraríamos se usássemos de qualquer termo que se aproximasse de "ciência".

O fenómeno cultural, que acompanha este fenómeno comercial, é de um paralelismo flagrante e exacto. O que distingue, nessa esfera, esta época é a preocupação científica e a da vulgarização ou popularização da cultura. Com a ciência, a cultura toma consciência de

si mesma; com o querer por força vulgarizar a ciência, perturba e perverte essa consciência que logrou. A vulgarização científica e cultural do século dezanove foi quase sempre incoerente e incoordenada, a popularização de conhecimentos as mais das vezes imprudente e imperfeita. Há coisas que se perdem quando se vulgarizam; há matérias de todo impossíveis de popularizar. E o crescente desenvolvimento, a crescente especialização da ciência, directa e indirecta, não fez senão multiplicar os conhecimentos invulgarizáveis. O que, em matéria cultural, essencialmente carimba este período é a emergência do jornalismo; e, em verdade, a evolução do jornalismo e a do comércio moderno são de um paralelismo nitidíssimo.

Como destas observações claramente se depreende, estamos ainda hoje, em grande parte, e em muitas nações, adentro deste período, ou seja, ainda no século dezanove. Mas as nações da vanguarda comercial e cultural - valha essa vanguarda o que valer - passaram já nitidamente para outro período, e o certo é que em todas as nações se esboçam, com maior ou menor clareza, os característicos dum período novo. (...) O certo é que hoje, e mormente nos países mais avançados materialmente, se vai tornando cada vez mais difícil o exercício profícuo e duradouro do comércio a quem não o exerça como se fosse uma indústria, com estudo, "ciência" e sistematização completa. Nesses mesmos países a especialização vai crescendo; é corrente nos Estados Unidos da América as indústrias afastarem de si por completo toda a actividade comercial, delegando em distribuidores domésticos e de exportação a venda dos artigos que fabricam. Em tudo isto se vê o espírito que anima, no comércio, a nossa época. Não sabemos se isto é progresso - porque, em verdade, não se sabe ao certo o que é que constitui o progresso -, mas é fora de dúvida que é muito mais profícuo, muito mais interessante e, até, muito mais simples o comércio quando é exercido desta maneira. A simplificação da contabilidade organizada também define bem, em sua espécie, esta época do comércio. (...)

E é bom que não tenhamos que ir buscar a contraprova cultural, pois - talvez porque a nossa época atravessa uma grande crise de cultura - os fenómenos de coordenação cultural estão muito menos nítidos do que os de coordenação comercial. O que se esboça, porém, nos centros culturais mais representativos vem confirmar nitidamente o que já se passa nos meios comerciais do mesmo nível. Mas, por enquanto, não há nesse campo superior mais que esboços, desejos, tendências. O espírito da ciência e da engenharia ainda não chegou à arte e à literatura.

In "A Evolução do Comércio", Pessoa 1986.

5. A mulher virgem, em geral, não ama o homem com quem casa, embora frequentemente de tal se persuada: gosta d'ele, e esse gostar, que é uma amizade, provocada em geral pelo amor do homem por ela, somando-se ao instinto sexual insatisfeito, ou seja à atracção sexual abstracta, forma um composto semi-emotivo que dá a ilusão do amor, (...) as suas emoções - aquela parte da sexualidade que não é só sexual - ficam insatisfeitas. Nuns casos o instinto maternal, exercendo-se no aparecimento dos filhos. (...)

As emoções, embora em certo grau o possam também ser pela imaginação - não o podem ser, relativamente, tanto. A satisfação do instinto pela masturbação é apenas incompleta; a das emoções pela imaginação é fictícia.

In Pessoa 1993.

6. Cada vez que se ergue um movimento civilizacional, é nos termos ou do pensamento pagão, ou do instinto pagão, um momento reacordado, que ele surge. Todo o pensamento cristão, que alguma coisa valha, apoia-se, assim, quer em Aristóteles (posto que, por certo, em um Aristóteles entendido apenas em parte, desvirtuado e omisso (ou em Platão. Pensamento seu, filosofia sua, o cristianismo não a tem. De igual modo, toda a reconstrução social é tentada nos moldes do império romano, pagão de sua origem.

In "Todo o processo civilizacional" (António Mora), Pessoa 1990.

7. Reagindo contra o misticismo democrático, o instinto mantenedor das sociedades, guiado recentemente pelo desenvolvimento e esclarecimento da sociologia, começa. a descrever, a combater, a desprezar esse misticismo.

Reagindo contra o misticismo ocultista (...) Mas a reacção tem sido fraca, em parte porque ainda se não compreendeu bem quanto o ocultismo tem alastrado, em parte porque, não se vendo o que é o ocultismo adentro do cristismo, não se tem visto o perigo, como elemento de dissolução, que ele representa. Reagindo contra o imperialismo, afirmado supremamente nesta guerra pela Alemanha, acentua-se o princípio são e forte da existência das pequenas nacionalidades (...). Para o paganismo falta, portanto, o paganismo. Faltava restaurar a essência do paganismo. Como fazê-lo? Não podia ser coisa conscientemente feita. Não o podia ser, porque uma religião nasce do instintivo, não se pode construir como se constrói um sistema metafísico. Tem de nascer da sensibilidade directa das coisas. O

facto de que o paganismo existiu já não quer dizer que se possa ir buscá-lo ao passado. O mais que se iria buscar era a forma sem vida, o mero corpo morto do paganismo. Devia, a dar-se o fenómeno verdadeiro do regresso ao paganismo, surgir uma sensibilidade pagã. Nesta altura surgiu Alberto Caeiro.

In "Disse Chateaubriand que o romantismo era a literatura" (António Mora), Pessoa 1966.

8. Não tenho palavras para o futuro, mesmo o passado, do nosso esforço. Esse esforço (e o Destino) e não elas criará, se o criar, esse futuro. Por isso as minhas últimas palavras não são proféticas, mas exortativas. Dirijo-as aos que queiram acompanhar-me, e aos dois que fiz mestres, nesta tarefa redentora. Dirijo-as um pouco a mim próprio, e ao poeta a quem acompanho, para que esse dever, escrito neste livro, corra menos risco de que o esqueçamos. (...)

Não nos deixemos, porém, arrastar pela compreensão de quanto o nosso espírito se não conforma com a nossa época. É justo que nos isolemos, porque o que podemos dar a este mundo, ele não o quer; nem ele nos pode dar aquilo que, se pedíssemos, lhe pediríamos. (...)

Deve doer-nos deveras a degeneração e a torpeza em que a humanidade caiu, com o cristismo; não devemos ser indiferentes a que ela seja assim, ou de outra maneira.

De outro modo não seremos dignos da estatura de pagãos, nem do nome, que devemos merecer, de servos dos Deuses, de escravos submissos do universal Destino. Seremos apenas homens de um período da decadência, superiores pelo instinto da libertação, mas não pela prática, dentro em nós, desse instinto.

In "Não tenho palavras para o futuro, mesmo o passado, do nosso esforço" (António Mora), Pessoa 1993.

9. Uma coisa útil à vida implica uma coisa que leva cada ser a perseverar no ser, consoante o frasear de Spinoza. Tal critério, portanto, é profundamente naturalista. De modo que chegamos a esta conclusão: aquele critério que é o de cada ser instintivamente, que é o da natureza através de cada ser, esse critério, quando aplicado racionalmente, isto é, quando passado através da inteligência, justifica plenamente a religião. Por outras palavras: o que há de fundamental na natureza é a ideia de utilidade, de perseverar no ser; o que há de

distintivo no homem é a inteligência; o que há, portanto, de fundamental no homem, como ser ao mesmo tempo instintivo e inteligente, é a religião. (...)

Ora o que existe fundamentalmente, na nossa experiência da natureza é o instinto de conservação. Ele é o fenómeno que percorre do reino mineral até ao homem, a tendência, como disse Spinoza, do ser para perseverar em ser. O instinto de conservação é, portanto, a Verdade. A interpretação dele através da inteligência é a interpretação intelectual da verdade. Ora a interpretação dele através da inteligência vimos que é a religião. A religião, portanto, é a forma humana (porque inteligente) da verdade.

In "Prolegómenos - Uma corrente literária não passa de uma metafísica" (António Mora), Pessoa 1968.

10. Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me.

Acenou-me adeus gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo

Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu.

In "Tabacaria" (Álvaro de Campos), Pessoa 2002.

11. Uma das conversas mais interessantes, em que entrou o meu mestre Caeiro, foi aquela, em Lisboa, em que estávamos todos os do grupo e por acaso de falar se discutiu o conceito de Realidade. Se não me engano ao lembrar, essa parte da conversa começou por uma observação lateral do F[ernando] P[essoa] a qualquer coisa que se havia dito. A observação foi esta: «No conceito de Ser não cabem partes nem gradações; uma coisa é ou não é.» (...) De resto, esta conversa teve um grande resultado. Foi nela que o António Mora bebeu a inspiração para um dos capítulos mais assombrosos dos seus Prolegómenos (o capítulo sobre a ideia de Realidade. Em todo o decurso da conversa, foi o António Mora o único que não disse nada. Limitou-se a ouvir com os olhos parados para dentro as ideias que se tinham estado a dizer. As ideias do meu mestre Caeiro, expostas nesta conversa com o atabalhoamento intelectual do instinto, e, portanto de um modo forçosamente impreciso e contraditório, foram convertidas, nos Prolegómenos, num sistema coerente e lógico.

Não pretendo diminuir o valor realíssimo de António Mora. Mas, assim como a base de todo o seu sistema filosófico nasceu, segundo ele mesmo o diz com orgulho abstracto, da simples frase de Caeiro, «A Natureza é partes sem um todo», assim uma parte desse

sistema (o maravilhoso conceito da Realidade como «dimensão», e o conceito derivado de «graus de realidade» (nasceu precisamente desta conversa. O seu a seu dono, e tudo ao meu mestre Caeiro.

In "Notas para a recordação do meu mestre Caeiro" (Álvaro de Campos), Pessoa 1990.

12. Com o cristismo no mesmo tempo que se opõe ao paganismo, descende dele, é fácil conceber o paganismo através de um ou outro dos (...) crististas porque dele derivam; mas o conceito assim formado enferma radicalmente de ter sido concebido adentro do próprio instinto cristista de que se procura desvestir.

Não vou entrar, evidentemente, em uma análise diferencial do espírito pagão e do cristista. Obra era essa para um livro, e não pequeno. O meu propósito, neste lugar, é definir em que é que Alberto Caeiro é o reconstrutor do paganismo, o revelador da sua essência perdida; para o fazer tenho de indicar claramente essa essência, depois em que é que, até Caeiro, se (...) na obra em que ele conseguiu pode imitar-se a impassibilidade suposta pagã. A objectividade grega, porém, não pode ser, em si, na sua essência, e não nos seus efeitos, imitada por quem a não tenha. Só a pode ter quem tiver os sentidos de natureza constituídos de modo que sinta objectivamente.

In (Ricardo Reis) Pessoa 2003.

13. Do nosso unido esforço nascerá decerto o primeiro impulso da Nova Renascença. Nunca tivemos a ilusão da humildade, nem julgámos a nossa arte com um olhar menos nobre e altivo que o que Milton deve ter tido para as primeiras páginas do seu Paraíso Perdido, para a clássica escultura do seu Sansão Agonistes. Nunca nos enganaram, a mim, os Corneilles e os Racines do classicismo dos inferiores; a vós os materialistas estéreis e secos da nossa (...) civilização.

Sabíamos de sobra o quanto houve de estéril em querer erguer uma arte clássica sem primeiro varrer de cima dos nossos sentimentos todo o lixo com que o cristianismo os cobriu. Os Corneilles e os Racines nunca nos enganaram. Não confundimos nunca a secura da alma com a calma posse de nós-próprios, nem a incapacidade de sentir com a disciplina poderosa e espontânea dos próprios sentimentos. Por instinto vós, e eu pela minha educação, sobreposta a esse instinto também, fizemos esse erro de acreditarmos que haveria clássicos e gregos aqui da Grécia ou talvez de Roma.

14. Repito: uso do termo "individualismo absoluto", no sentido puramente estético, pois é a arte em geral, e uma forma dela em particular, em que me ocupo neste estudo. Individualismo absoluto, neste sentido especial, significa a tendência e tensão do artista para exprimir inteiramente a sua alma, com tudo quanto nela se contém. Assim, queira ou não queira, ele a opõe, em emoção e sua expressão, às almas dos outros, pois que não é outro; às coisas que não são indivíduos, visto que é indivíduo. Por um ou dois processos, ou por ambos, se obtém, ou se pode ou procura obter, esse resultado. Um é o processo material, o outro o formal, entendendo-se que uso dos termos "matéria" e "forma" no seu sentido filosófico, em que "matéria" significa a substância corporal - espiritual ou até ideal - de que um ser, um ente, é feito.

O primeiro processo consiste em exprimir intensa e extensamente a alma a si mesma, ou, se se preferir, a emoção à inteligência, a individualidade à consciência.

Se se efectua esse intento, resultava (resulta) uma obra, ou uns opera omnia, em que, voluntária ou involuntariamente, superior a todas as regras, o espírito do artista se afirma distinto do de todos os outros artistas, do de todos os outros homens, se afirma em oposição a um e a outro. Se se me objectar que isso em todos os tempos sucedeu aos grandes, aos veros, artistas, e que isso principalmente os fez grandes e veros artistas; que está na essência de serem eles grandes poetas o não se poderem confundir Shakespeare e Milton, nem sequer Shelley e Byron; responderei que assim é, como eu, e comigo o restante da população da terra, há muito e abundantemente o sabia. Farei a seguir, porém, dois dos meus tão queridos distinguos.

O primeiro é que, se esses grandes artistas tal faziam, o faziam instintivamente, praticamente, em contradição, muitas vezes, com os seus típicos intuítos racionais, com as suas mesmas teorias artísticas. Darei exemplos de um caso e de outro. (...)

E, ainda que nem isto houvesse, o mesmo instinto do poeta, se devesse o é, o levaria a compreender, ou a sentir, que qualquer composição deve ter, colocados, em seus respectivos lugares, princípio, meio e fim; que as matérias devem ser nela dispostas de sorte que o nexos delas seja inteligível e agradável; que há que haver uma relação de equilíbrio, embora porventura de equilíbrio variável, entre o que é descrição de acção, o que é diálogo, e o com que o poeta inicia, caminha [?] ou acaba. De instinto o poeta de

génio - e nem de génio há mister - sente e sabe tudo isto. Com quem aprendeu Homero, ou o primeiro que enfabulou uma narrativa em verso?

In "A poesia nova em Portugal", Pessoa 1994.

15. A psicologia de qualquer ente humano, como de qualquer agrupamento deve orientar-se no facto seguinte: de que cada espírito, pessoal ou colectivo, tem duas vidas e um aspecto geral proveniente da síntese dessas vidas: a vida que vive para si, a vida que vive para os outros e o modo como estas duas se relacionam, distinguem, penetram ou (...) na formação do indivíduo psíquico. Há em todo o homem (e em toda a sociedade) um instinto materialista e um instinto idealista, interior.

In "History of a Dictatorship", Pessoa 1990.

16. No que individualismo político, e, daí, nacionalismo (por ser o espírito nacional o prolongamento colectivo do instinto individualista) (...). Começando nos eruditos, descendo aos poetas e aos artistas (outros), esse conceito fundamentalmente inimigo das regras de vida, pessoal como social, da Igreja, foi-se infiltrando na vida das nações, aluindo, a pouco e pouco, a moral cristã, a política cristã, a soma sintética de atitudes contidas na psique do cristianismo. (...)

Outra ainda foi a influência individualista da cultura antiga. E foi esta a mais directa. Em contacto com ideais que se antolhavam a todos mais belos, mais perfeitos, e de maior nobreza que os presentes as mentes dos homens da Renascença espontaneamente se tornavam inimigas ou de todo, ou de parte, do sistema que os rodeava e mergia, e em que haviam sido nados e nutridos. (...)

In "A Renascença, com cujo advento a nossa civilização começou", Pessoa 1980b.

17. O que há de mais alto neste mundo fala, quer queira quer não, uma linguagem simbólica, entendida por poucos com a verdadeira chave hermética, a inteligência, entendida por mais com o instinto de que há que entender, que é a intuição. São os primeiros, para o caso da obra literária, os que conhecem como naturais a língua em que ela está escrita; são os

segundos os que a não conhecem assim, ou de todo a não conhecem, mas que, não conhecendo a língua, conhecem todavia a obra.

In "A virtude principal da literatura (o não ser música)", Pessoa 1990.

18. Tirania

A. - Supondo, porém, que esse livro suposto fosse uma coisa para publicar, de que serviria publicá-lo?

F. - Uma ideia expressa é uma força; nunca é de mais fazer valer os direitos da Inteligência.

A. - Uma ideia expressa é uma falta de força - da força de a calar. Os mestres ensinam pela palavra, mas é no silêncio que eles aprenderam [?]

F. - O dever dos intelectuais (em uma época como a nossa, em que o ódio maior é à Inteligência) é criarem uma atmosfera favorável à Inteligência, fazer constar a Inteligência como uma força, ou pelo menos, como uma coisa.

A. - Nesse caso o facto mais interessante no teu livro é ele não ser nunca um facto.

F. - Hoje a Inteligência, como em todos os períodos de decadência, passa a servir o instinto. E temos os vários fenómenos típicos da nossa época - o irracionalismo de Nietzsche, o intuitivismo das correntes tradicionalistas, o pragmatismo, os intuicionismos todos - a soma de correntes que erigem o não compreender em melhor forma da compreensão. Que acre ironia a do Destino justo que fechou num manicómio a Nietzsche, ao ignóbil defensor do aristocratismo da plebe!

A - Duvido que essa frase seja justa.

F. - É justo. Tudo o que é instinto [?] é plebe, e tudo o que se ergue contra a Inteligência é o instinto [...]

In "Cinco Diálogos sobre a Tirania", Pessoa 1980b.

19. António Botto é o único português, dos que conhecidamente escrevem, a quem a designação de esteta se pode aplicar sem dissonância. Com um perfeito instinto ele segue o ideal a que se tem chamado estético, e que é uma das formas, se bem que a ínfima, do ideal

helénico. Segue-o, porém, a par de com o instinto, com uma perfeita inteligência, porque os ideais gregos, como são intelectuais, não podem ser seguidos inconscientemente. (...)

Se a criação artística não procedesse de um instinto irreprimível nas comunidades civilizadas, nunca teria havido arte índia, nem cristã. (...)

De aqui o que resulta? A carência de uma fé religiosa, de uma confiança, moral ou metafísica, no Além, reduz as almas vis ou à materialidade animal, ou à estéril ficção de um milénio do estômago - o socialismo, o anarquismo, e todos os plutocratismos invertidos que se lhes assemelham; por isso os mais cépticos dos gregos e dos romanos nunca pretenderam que se destruísse a fé religiosa das plebes por estulta e irrisória que a julgassem. Se é este, porém, o efeito do ideal puramente objectivo nas almas inferiores, nos espíritos superiores, que são os susceptíveis de criar, o efeito é outro. Não podendo buscar consolação espiritual na religião, força é que a busquem na vida. Como, porém, encontrá-la na vida, se a vida é imperfeita, e o imperfeito, por sua natureza, não pode construir ideal, porque o ideal é perfeição? Aperfeiçoando a vida, para que a sua imperfeição lhes doa menos. Aperfeiçoando-a como? Objectivamente não pode ser, porque a acção humana sobre o universo é menos que limitadíssima. É portanto só subjectivamente que se pode aperfeiçoá-la, aperfeiçoando o conceito e o sentimento dela. A consolação e o repouso, no que podem atingir-se, só a Arte, portanto, os pode dar. A Arte é, com efeito, o aperfeiçoamento subjectivo da vida.

A calma, o equilíbrio, a harmonia, característicos distintivos, com outros, que os não contradizem, da arte grega, provam bem que não é abusiva a atribuição desta íntima direcção lógica ao caminho do instinto helénico para o ideal estético absoluto. (...)

homem, se se guiar pelo instinto sexual, e não pelo instinto estético, cantará, como poeta, só o corpo feminino. Essa atitude representa uma preocupação exclusivamente moral. O instinto sexual, normalmente tendente para o sexo oposto, é o mais rudimentar dos instintos morais. A sexualidade é uma ética animal, a primeira e a mais instintiva das éticas. Como, porém, o esteta canta a beleza sem preocupação ética, segue que a cantará onde mais a encontre, e não onde sugestões externas à estética, como a sugestão sexual, o façam procurá-la. Como se guia, pois, só pela beleza, o esteta canta de preferência o corpo masculino, por ser o corpo humano que mais elementos de beleza, dos poucos que há, pode acumular.

Foi assim que pensaram os gregos; foi esse pensamento que Winckelmann, fundador do estetismo na Europa, descobrindo-o neles, reproduziu, como no passo célebre que Pater transcreveu, e que parece feito para servir de prefácio a um livro como «Canções»; «Como é confessadamente a beleza do homem que tem que ser concebida sob uma ideia geral,

assim tenho notado que aqueles que observam a beleza só nas mulheres, e pouco ou nada se comovem com a beleza dos homens, raras vezes têm instinto imparcial, vital, inato da beleza na arte. A pessoas como essas a beleza da arte grega parecerá sempre falha, porque a sua beleza suprema é antes masculina que feminina». Ora é este conceito puramente estético, da beleza física que é, como todos sabem, porque escandalizadamente se notou, uma das duas ideias inspiradoras das «Canções».

In "António Botto e o ideal estético em Portugal", Pessoa 1980a.

20. Porque só é possível equilibrar duas forças em conflito quando cada uma d'essas forças não exige absolutamente o extermínio da outra. Ora, na decadência dos estados, o que precisamente se dá é aquela perda do instinto político, aquele *affaishment* da imaginação social (sociológica) que faz com que se ergam partidos e correntes que peçam coisas extremas, desequilibradoras do balanço da marcha da civilização.

Não pode haver esperança senão na introdução de princípios inteiramente novos na mentalidade europeia. Inteiramente novos? Digo mal: antes aqueles princípios que, sendo novos em aparência, são na realidade a tradição oculta de todo o nosso estado civilizacional - os princípios guias da nossa comum mãe helénica, e de Roma, a nossa nutriz.

A ridícula fantasia germânica, que chegou a tomar Cristo por alemão antes de os haver (?) corre parêntesis com a absurda tese revolucionária de que são iguais os direitos dos homens. Apenas a tese alemã é o exagero absurdo de uma verdade, qual é a de que as raças são fundamentais na construção da obra civilizacional, e o instinto da própria raça necessário a essa obra; ao passo que a tese francesa é a negação da verdade. Uma é opinião de fanáticos, outra a tese de hereges.

In "Caímos na teorização estéril, seguindo, como a fogos-fátuos", Pessoa 1993.

21. No fundo, o homem religioso é um hedonista. O instinto religioso de modo geral é um instinto de prazer, de ter tudo resolvido na vida. Deter-se só perante a Verdade é doloroso para o homem. A Realidade é muda e fria.

In Pessoa 1968.

22. O instinto de conhecer, se por vezes incide sobre o que pode de facto ser matéria de ciência (porque de observação exacta, de cálculo corrigível, de experimentação renovável), tem que incidir muitas vezes sobre o que é impossível de observar em condições científicas, de reduzir a qualquer espécie de precisão. Mas o instinto de conhecer não desiste, em seu ímpeto espiritual. Não podendo conhecer com a inteligência, conhece com o sentimento, que é a inteligência do desejo. E onde não pode observar, crê; onde não pode calcular, adivinha; onde não pode pôr à prova, profetiza. Este estado de alma é o misticismo, que é o ter um sentimento nítido de uma coisa que se não sabe o que é.
- Se assim é (e assim parece que é), resulta que em toda matéria humana em que não pode haver ciência tem necessariamente que haver misticismo. (...)

In Pessoa 1979b.

23. Não é só porém a simples falta de educação e de senso estético, a simples baixeza de sentimentos, que se revelou a propósito destas homenagens. Revelaram-se também as causas desses baixos sentimentos, que são a falta de visão civilizada, e falta de instinto português. (...)

Houve o cuidado de despertar de todas as maneiras o instinto supersticioso do povo. A superstição é apenas o receio de infringir leis desconhecidas do universo. E como quase todas as leis do universo, e por certo as fundamentais, nos são desconhecidas, todo o cérebro são é naturalmente supersticioso. Quem reconhece, por instinto ou por inteligência, que em verdade nada sabe do mundo em que vive, nem das forças que o movem, nem de como os destinos se talham, quem, com o instinto ou com a razão, reconhece que a vontade humana é um pobre fumo sobre que sopram ventos vindos da noite, por força que há-de ser supersticioso. (...) Dois homens que haviam posto em empreendê-lo uma soma de grandes qualidades, a que não faltava a da modéstia e submissão instintiva ao que o Destino quisesse fazer do que eles queriam fazer, foram postos no escárnio da publicidade comercial para servir os interesses de dois jornais intelectualmente desprezíveis e nacionalmente abaixo de adjectivos.

In "Quando não tivesse o valor que lhe é próprio e directo", Pessoa 1979b.

24. Resultou a mentalidade essencialmente comercialista e industrialista das sociedades modernas, com os característicos que, em todo o tempo, corresponderam e foram o resultado de tal vida: o amor ao luxo, a degradação do senso moral pela predominância do instinto mercantil, a indiferença aos fins elevados nas questões sociais e políticas, etc. (...) Esta palavra internacionalismo que significa? Que o sentimento nacional decaia, dada a maior necessidade de relacionar-se com o estrangeiro, e dado, também, o golpe que nesse sentimento vibra, por sua natureza, o instinto comercialista; que cada nação, à parte isso, passou a ser mais rica dentro de si própria, passou a resumir em si tudo quanto é típico das outras nações, que a vida de cada cidade da Europa (por exemplo) passou a conter em si elementos típicos da vida de todas as outras cidades, não só da Europa, mas de todo o mundo - isto quer pela presença em todas as colónias de naturais dessas outras nações, quer pelas constantes relações comerciais e intelectuais com essas, quer pela diária informação jornalística, espectacular, cinematográfica.

In "Sensacionismo", Pessoa 1966.

25. Uma demagogia é um governo apoiado em forças (ou classes) populares e sistematicamente dirigido contra as opiniões, as tradições e os interesses das classes médias. Ora, como as classes médias, por estarem entre o instinto popular e a inteligência dos dirigentes (das aristocracias), são a média do valor nacional, e os depositários da força do país, segue que tudo quanto seja feito sistematicamente contra as classes médias é feito sistematicamente contra a pátria.

In "Sidonismo", Pessoa 1979a.

26. a) A mediunidade resulta de um desequilíbrio mental, análogo ao produzido pelo alcoolismo, sendo muitas vezes o estado podrómico da loucura declarada. (Casos)
- b) O subconsciente tem faculdades de ordem diferente do consciente, mais afinadas em certos pontos, mas absolutamente inferiores, e que, quando aplicadas nestes casos, se desviam do seu fim original, que é a conservação do organismo.
- c) Nada, até hoje, prova a presença de espíritos comunicantes, sendo para isso se provar preciso demonstrar primeiro que nas faculdades, ainda mal estudadas, do subconsciente, não cabe elaborar todos os fenómenos a que se chama de mediunidade.

- d) A mediunidade é um estado mórbido participante daqueles que produzem de um lado a loucura, do outro o crime. O crime, a loucura o suicídio são os aboutissements inevitáveis da autointoxicação mediúnica. Quando se não chega a tanto, chega-se à loucura moral, à perversão sexual, e à incapacidade para a vida social pela absoluta desagregação dos instintos sociais, sem uma correspondente compensação social, como no génio e no talento, onde a amoralidade é frequente, mas onde o serem génio e talento compensam a falha.
- e) Análogos ao do espiritismo contemporaneo temos no passado as epidemias dançantes da idade média e os outros fenómenos estudados por Richer nos apêndices do seu livro sobre a Grande Histeria.
- f) O espiritismo tende, sem compensação alguma, a atacar o espírito científico: nem a arte, nem a moral, nem a própria religião ganham com isso. A arte não se faz pelo subconsciente em liberdade, mas pelo subconsciente dominado. A moral não se faz com a perda da inibição e a anulação da vontade, que são as primeiras necessidades da moral. A religião não pode assentar no desenvolvimento do egoísmo, nem na quebra dos laços sociais.
- g) O espiritismo devia ser proibido por lei, pela mesma razão que as publicações obscenas e os espectáculos tendentes a suscitar nos cérebros fracos o vício e o crime. (?).
- h) Para bem da civilização grega que é a nossa, embora disfarçada, devemos renunciar a esses elementos índios, persas, e de outras raças de civilização inferior que pelo cultivo constante das faculdades inferiores, tendem a destruir, no indivíduo, a supremacia da razão, na espécie o instinto gregário, na civilização actual a sua base de ciência e arte que herdámos da nossa mãe comum, a Grécia.
- i) Quando muito, os fenómenos do ocultismo e do espiritismo deviam ser, como na antiguidade, pertença de uma seita restrita, e não lançados pela sociedade dentro, como se fossem para toda a gente.
- j) A força criadora do Universo deu-nos, através dos sentidos (talvez limitados) que nos concedeu, a realidade exterior como tipo de Realidade, e o nosso espírito apenas como perceptor dessa Realidade. Sair daqui é violar as leis fundamentais da Natureza e de Deus. O que Deus fez oculto (se Deus fez alguma coisa oculta) é para se conservar oculto. Se não, ele tê-lo-ia feito claro.
- k) O actual movimento ocultista resulta a) da desagregação do cristianismo, que luta, a todo o transe, para se conservar sob todas as formas que lhe apareçam, b) da nossa civilização internacional que tornou possível aos elementos emanantes de civilizações como as da Índia e da China de chegarem até nós, c) da incapacidade de uma geração neurastenizada pela rapidez excessiva do progresso moderno, industrial, cultural e

científico, em se adaptar de pronto ao tipo de mentalidade que é necessário que corresponda às ideias-fontes desse progresso.

In " Uma demagogia é um governo apoiado em forças (ou classes) populares", Pessoa 1977.

27. Os cinco poemas que formam este volume (...) são ligados, contudo, pela circunstância de serem ou de representarem estádios da psicologia histórica. Expressam cinco conceitos do mundo, considerados através da emoção sexual, e são portanto «weltanschauungen» no respeitante ao instintivo.

O primeiro poema, Antinous, representa o conceito grego do mundo sexual. (...)

O segundo poema, Epithalamium, representa o conceito romano do mundo sexual. É brutal, como todas as emoções coloniais, animalesco, como todas as coisas naturais, quando são secundárias, como eram para homens tais como os romanos, que eram animais a dirigirem um estado. Neste poema não há nenhuma metafísica. Neste poema não poderia haver perversidade. O cenário, como no poema Antinous, não se relaciona com o tema. Um vulgar casamento cristão fornece o cenário; contra este pouco imaginativo cenário negro faz-se destacar o instinto romano como um monstro nu nascido do mundo. (...)

In Pessoa 1990.

i) Instinto dramático

1. Já aqui se notam os característicos fundamentais do génio miltónico. Já aqui se vêem a majestade do estilo, o seu ritmo severo e sereno, o uso dos nomes próprios como estímulo, evocativo como rítmico, para a imaginação, o final, absolutamente calmo, como é de quem segue a grande tradição dos gregos...

Comus e Arcades, como depois o próprio, esplendidamente majestoso, Samson Agonistes, pecam pelo que o autor peca como dramaturgo. A visão dramática é quase nula em Milton, a movimentação dramática é quase nula de todo. É o epiconato, que há-de falhar no drama por não poder arcar com ele senão no que é substantivamente narrativa, nunca no que é narrativa vivida. E assim é que Samson Agonistes, onde a forma grega escolhida facilita a narrativização do drama, é de muito superior - posta, mesmo, de parte a experiência adquirida por quem escrevera já dois poemas épicos - a Comus ou a Arcades, onde o que

há de superior, aquele pouco de instinto dramático que há em toda a juventude de todo o poeta, não compensa a carência fundamental, de temperamento, de tal instinto.

In "Um exemplo especialmente precioso é o 'Lycidas' de Milton", Pessoa 1994.

2. Se quisermos estudar - em contraposição, sobretudo, ao ideal antigo - o critério de perfeição a que um dramaturgo hoje pretende, ou deve pretender, conformar-se, temos que procurar a sua causa na operação dos fenómenos culturais que, nesta matéria, fundamentalmente distinguem a nossa época das épocas anteriores; o seu efeito através das duas qualidades do espírito, que vimos serem causas na criação dramática. (Concretizando melhor: temos que ver, primeiro, quais são as normas práticas da cultura que cumpre que comandem o espírito do dramaturgo deste tempo; temos que ver, depois, em que é que, especificamente, essas normas influem na intuição psicológica e no instinto da acção sintética) .

Os fenómenos culturais, de que se trata, e que distinguem a nossa época de outras, são, primeiro, e no campo da cultura geral, a extensão, compulsão e intensidade da cultura científica; segundo, e no campo restrito da cultura artística, e desde o romantismo, a tendência para substituir os processos sugestivos aos definidores na realização da obra; terceiro, e no campo ainda mais restrito da cultura teatral, os aperfeiçoamentos especiais do instinto cénico e da arte de representar.

As faculdades do espírito que são envolvidas naquilo a que chamámos o instinto da acção sintética não sofrem, pela agência daquelas causas, e em relação ao critério antigo, alteração notável quanto aos ideais gerais para que tendem. (...)

Neste campo restrito da acção dramática, a única influência moderna notável é a que provém do acréscimo do instinto cénico, e do aperfeiçoamento da arte de representar. Um e outra têm evoluído no sentido de conseguir uma ilusão cada vez maior de naturalidade e de inevitabilidade. Servo desta necessidade legítima, o dramaturgo moderno tem sido compelido a eliminar progressivamente os artifícios palpáveis do antigo drama - os monólogos, as entradas e saídas mecânicas, a sucessão arbitrária de cenas. Enorme como progresso técnico, este avanço carece de alcance profundo apenas porque deriva das mais, e não das menos, superficiais das causas culturais operantes.

De resto, no que respeita ao instinto da acção dramática, as influências culturais mais profundas só operam hoje em um sentido: é quando a acção envolva uma tese, conclusão ou "filosofia".(...) Ou pelo processo simbólico, em que o drama é, pelo enredo fora, a

sombra, passo a passo, de uma ideia (como nos dramas de Maeterlinck ou de Lord Dunsany, aliás falhados pela opressão excessiva do símbolo); ou pelo processo sugestivo, em que a obra no seu conjunto findo leva a uma conclusão (como, sem falha, no drama a que estas considerações servem de comentário) - o facto é que a tese só é admissível ao instinto artístico moderno quando, de uma ou de outra destas duas maneiras, ela se integra na estrutura da obra e com ela se consubstancia, e não se lhe extra- ou justapõe.

Neste campo do instinto da acção dramática não produziu a cultura moderna outros resultados, quanto ao ideal que o dramaturgo de hoje procura conseguir; é no campo da intuição psicológica, no conceito do psiquismo individual, que a cultura científica produziu, na mente do dramaturgo, porque na de toda a gente culta, resultados novos e notáveis.

Cinco conceitos predominantes, de origem científica todos, formam hoje parte determinante e insensível da cultura geral, no que diz respeito à interpretação psicológica. Um desses conceitos vem da biologia; três são dados pela ciência psicológica, o quinto é insinuado, mais do que dado, pela ciência, pois que nasce, não dela, mas da filosofia científica. (...)

Com efeito, contra a pseudopsicologia tradicional, cristã como não-cristã, para quem a alma humana era símplice, a razão a faculdade, não só distintiva, como também impulsiva, do Homem, e a consciência o fenómeno definidor dos factos psíquicos, a ciência psicológica constata que a alma humana, soma de instintos e impulsos herdados e de hábitos adquiridos e insensíveis, é um composto heterogéneo; que a emoção, e não a razão, conduz o Homem como os animais, sendo apenas maior mas não mais activa naquele do que nestes; que a esfera do inconsciente, ou subconsciente, é enorme e activa, e pequena e quase estática a esfera da consciência. (...)

A verdade, porém, é que o artista psicológico moderno não pode já construir uma personagem, integrá-la num enredo, desenvolver esse enredo, sem atender aos cinco conceitos científicos a que me tenho referido. E, na proporção a que a eles atenda, e o faça intuitiva e inconscientemente, como a arte exige, ele criará uma obra susceptível de ser duradoura; pois que, adaptando-se a aquisições da ciência, e não a caprichos da moda, adapta-se àquelas conquistas da inteligência que constituem a substância da cultura, a qual, por sua vez, constitui a substância da civilização.

Para mim, o valor capital do drama "Octávio", o que o torna, a meu ver, notável entre a multidão nula das peças modernas, sejam de que nação forem, é que, por acção [de] um seguro instinto, ele é orientado exactamente no sentido que a cultura moderna impõe como o caminho do dever artístico.

Não creio que Vitoriano Braga fosse guiado, ao adequar-se a estas impulsões da ciência, por um esforço consciente, ou, mesmo, por um conhecimento intelectual da cultura científica. Nem, que o fosse, isso lhe serviria, pois que a obra artística deriva de origens mais subtis que a compreensão e o raciocínio; tanto que Ibsen, que quis fazer drama psiquiátrico, não conseguiu, nem sequer de longe, criar personagens tão inteiramente verdadeiras, perante a própria psiquiatria, como Shakespeare, cuja época não tinha a ciência, mas cujo espírito tinha a intuição. Com efeito, a ciência moderna pasma da perfeição sintomatológica com que são delineadas, vivas e concretas, com os traços físicos como os psíquicos, a histero-neurastenia de Hamlet, a demência senil de Lear, a histero-epilepsia de Lady Macbeth.

Não importa, pois, que eu não creia que Vitoriano Braga se guiasse conscientemente por o critério científico que expus. Importa, sim, que ele seguisse um instinto que, com a segurança de todos os instintos, se ajustou inconscientemente a esse critério necessário. Sim, o que importa é que, sendo tais as indicações da ciência psicológica, ele, seja de que modo ou por que razão, as tenha deveras seguido.

E, com efeito, o drama "Octávio" corresponde, passo a passo, e nos detalhes como no conjunto, às exigências com que a cultura moderna impõe a acção dramática.

In Pessoa 1994.

7.5. Imagens de volumes da Biblioteca privada de Fernando Pessoa

Baltus 1. Baltus, Ernest : *Les bases anatomo-physiologiques de la psychologie. Le système nerveux et les organes des sens.* Paris: Lib. Bloud, [1903], BpFP 1-5 A e B, p.6

6

INTRODUCTION

lique de Médecine de Lille. Dans un cadre restreint, imposé par le caractère de la *Collection*, il a su grouper tous les documents dont la connaissance est nécessaire, pour être à même de suivre le mouvement des études psychologiques de plus en plus mêlé à celui des sciences anatomiques et physiologiques.

Tout événement de notre vie intérieure est considéré aujourd'hui dans son rapport à la vie corporelle et, en particulier, au système nerveux.

La classification génétique des sensations se base principalement sur l'apparition de la myéline dans les faisceaux de projection sensoriels. Elle nous les montre, dans leur genèse et leur développement, étroitement liées à l'évolution du système nerveux.

Les divers groupes d'images, classés d'après les groupes de sensations, dépendent, eux aussi, de certaines régions plus ou moins détermi-

INTRODUCTION

7

nées de l'écorce du cerveau. La maladie trie entre les images : elle fait disparaître tel groupe et laisse subsister tel autre, suivant qu'elle attaque ou qu'elle épargne certaines circonvolutions. La Psychologie pathologique apporte chaque jour des preuves nouvelles que la mémoire se perd par fragments et quelquefois en totalité, à la suite de dissociations anatomiques.

Quant aux émotions d'ordre sensible, provoquées soit par une cause physique, soit par une sensation, soit par une image, leur dépendance du système cérébro-spinal et surtout du grand sympathique est rendue évidente par ce fait qu'un plaisir, par exemple, détermine toujours des modifications vaso-motrices et que le phénomène vaso-moteur, à son tour, amène le plaisir.

Sans doute, l'intelligence et la volonté, définies comme facultés supérieures nous mettant

en communion de vie avec des réalités immatérielles, nécessaires, éternelles et absolues, sont moins dépendantes de la matière. Mais elles n'en sont pas entièrement affranchies et un homme décérébré est — normalement — incapable de penser et de vouloir.

Ainsi donc, à ne consulter que les apparences, la vie psychologique prise dans son ensemble est liée à la genèse et à la dissolution de la vie nerveuse. On peut symboliser la conscience par une courbe dont les extrémités se confondent avec la vie organique et dont les éléments s'élèvent, atteignent une certaine hauteur, puis retombent.

Ce langage demande à être compris, de même que cette expression des physiologistes : « Le cerveau est l'organe, l'instrument de la pensée ».

Au point de vue de l'observation physiolo-

l'espace, mais du temps, *sub specie æternitatis et necessitatis*, c'est ne rien dire d'intelligible. Si l'intelligence était liée à la matière au même titre que les sens, l'imagination et la mémoire, elle n'aurait, comme ces facultés, que des représentations concrètes et individuelles. Toutefois, elle emprunte à l'expérience des sens les éléments matériels de la connaissance. Le concept n'est pas inné, il est abstrait de l'intuition empirique. Il suppose par conséquent un travail de l'intelligence sur l'image.

Grâce à l'activité de l'esprit, ce qui dans l'image est pensé sous forme sensible est pensé dans l'idée sous forme intelligible. On comprend dès lors que le travail intellectuel, malgré sa nature spirituelle, puisse dépendre du travail cérébral.

Ce que nous avons dit de l'intelligence, il faut le dire aussi de la volonté, puisque son véritable objet c'est non tel bien, mais le

faveur par *Ramon y Cajal* qui lui doit ses remarquables découvertes sur les dispositions nerveuses terminales.

Le même objectif, surtout pour les dispositions périphériques des éléments nerveux, est rempli par la méthode d'*Ehrlich* (1886), permettant à l'aide d'injections sous-cutanées de bleu de méthylène, de colorer la substance nerveuse chez l'animal vivant. Les préparations ainsi obtenues peuvent être rendues permanentes par l'action fixatrice du molybdate ou du picrate d'ammoniaque (Bethe).

Si l'on se propose d'étudier la structure intime de la cellule nerveuse, on peut avoir recours au carmin ou à l'hématoxyline, mais le plus souvent on emploie les méthodes de Nissl ou de Held qui donnent des détails d'une grande finesse. Dans celle de Nissl, les pièces durcies dans l'alcool sont colorées à chaud par le bleu de méthylène, puis différenciées dans de l'alcool à l'huile d'aniline. Held emploie une double coloration à l'érythrosine et au bleu de méthylène. D'autres préfèrent la thionine, le bleu de toluidine, etc. La plupart des procédés de coloration ont été découverts empiriquement.

Déjà, sur des préparations obtenues par simple dissociation, on peut reconnaître la configuration générale du neurone. Sa forme est très variable : pyramidale, pyriforme, sphéroïdale, étoilée, fusiforme. Le corps cellulaire est nu, muni d'un noyau

et d'un nucléole, et présente des prolongements plus ou moins nombreux, d'où la division des cellules nerveuses en bipolaires et multipolaires. Il n'existe pas de cellules apolaires, ni même, au moins chez les mammifères, de cellules unipolaires.



Fig. 2. — Cellule multipolaire préparée d'après la méthode de Nissl (Launois).

Le corps cellulaire, traité par la méthode de Nissl, se montre généralement composé de trois éléments distincts : *a*) un élément chromatique, fixant le bleu de méthylène ; *b*) un élément achromatique figuré ; *c*) un élément achromatique-amorphe (*fig. 2*).

L'élément achromatique figuré affecte la disposition d'un réseau ou d'une éponge renfermant dans ses mailles l'élément chromatique. Ce dernier

different countries—the commonplace of the telegraph and telephone to-day—not to mention the transmission of wireless messages across the Atlantic and the instantaneous photographic record and reproduction of rapidly moving objects, all these would have been thought impossible or miraculous.

The religious mind is ever apt to forget what Bishop Butler pointed out in the first chapter of his *Analogy*, that our notion of what is natural grows with our greater knowledge, so that to beings of more extensive knowledge than ourselves “the whole Christian dispensation may to them appear natural, as natural as the visible known course of things appears to us.” Miracles, as most theologians, from St. Augustine onwards, have said, do not happen in *contradiction* to nature, they are not supernatural events, but only transcend what is at present known to us of nature. We cannot pretend to determine the boundary between the natural and the supernatural until the whole of nature is open to our knowledge. If at any point scientific investigation finds a limit, what is beyond is only a part of nature yet unknown. So that, however marvellous and inexplicable certain phenomena may be, we feel assured that sooner or later they will receive their explanation, and be embraced within some part of the wide domain of science.

Nor can we restrict these considerations to the visible universe. The vast procession of phenomena that constitute the order of nature

SCIENCE AND SUPERSTITION 13

do not come to an abrupt conclusion when they can no longer be apprehended by our present organs of sense. Science already takes cognizance of the imperceptible, imponderable, and infinitely rare luminiferous ether, an unseen form of matter wholly different from anything known to our senses, the very existence of which indeed is only known inferentially.

As an eminent scientific writer has said:

“In earlier times the suggestion of such a medium would probably have been looked upon as strong evidence of insanity.” The law of continuity leads us to believe that whatever unknown and perplexing phenomena may confront us, in the seen or in the unseen universe, in this world or in any other, we shall never reach the limit of the natural, and never be put to intellectual confusion by the discovery of a *chaos* instead of a *cosmos*. At the centre and throughout every part of this ever expanding and limitless sphere of nature, there remains—enshrouded from the gaze of science—the Ineffable and Supreme Thought which alone can be termed Supernatural. For the very term phenomenon, which is only the Greek word for appearance, means something brought within the cognizance of the senses and of the reason, thereby it ceases to be supernatural and becomes another aspect of the creative thought of God. Hence the supernatural can never be a matter of observation or scientific inquiry; the Divine Being alone can transcend His handiwork.

To talk, therefore, of apparitions and

HUMAN PERSONALITY

35

Others, like Mr. Gerald Balfour, in his Presidential Address to the S.P.R., suggest a more complex view of human personality. To the solution of this profound problem we are still groping our way, and for the present all theories must be regarded as merely provisional. As a convenient working hypothesis I have adopted Mr. Myers' view, but the reader will please understand that, even in the absence of qualifying words, this view is adopted provisionally and not dogmatically. All, however, will admit the existence of a subconscious life in addition to the primary consciousness with which we are familiar.

Just as experimental physics has shown that each sunbeam embraces a potent invisible radiation, as well as the visible radiation we perceive, so experimental psychology affords evidence that each human personality embraces a potent hidden faculty or self, as well as the familiar conscious self. Mr. Myers, using the psychological conception of a threshold, or *limen*, has termed the former *the subliminal self*. This expresses all the mental activities, thoughts, feelings, etc., which lie beneath the threshold of consciousness. This threshold must be regarded not so much as the entrance to a chamber but rather as the normal margin of the sea in the boundless ocean of life. Above this margin or ocean level rise the separate islands of conscious life, but these visible portions rest on an invisible and larger submerged part. Again, far beneath the ocean surface all the separate islands unite in the

vast submerged ocean bed. In like manner, human personality rears its separate peaks in our waking conscious life, but its foundations rest on the hidden subliminal life, and submerged deeper still lies the Universal ocean bed, uniting all life with the Fount of life. Sleep and waking are the tides of life, which periodically cover and expose the island peaks of consciousness. Death may be regarded as a subsidence of the island below the ocean level; the withdrawal of human life, from our present superficial view, which sees but a fragment of the whole sum of human personality.

Now the subliminal self not only contains the record of unheeded past impressions, a latent memory, but also has activities and faculties far transcending the range of our conscious self. In this it resembles the invisible radiation of the sun, which is the main source of all physical and vital energy in this world. Evidence of these higher subliminal faculties is not wanting; we see them sometimes emerging in hypnotic trance, in works of genius and inspiration and in the arithmetical and musical performances of infant prodigies.

As an illustration of subliminal activity, the following case shows the almost incredible swiftness and ease with which "calculating boys" can work out long arithmetical problems in their head, in far less time than expert adults require, even using pencil and paper. Mr. E. Blyth of Edinburgh (*Proc. S.P.R.*, vol. viii., p. 352) relates this incident of his brother Benjamin :—

scientific men of the last generation, Sir John Herschel, who tells us he was led to believe, from a curious experience of his own, that "there was evidence of a thought, an intelligence, working within our own organization, distinct from that of our own [conscious] personality." Certainly the everyday processes of the development, nutrition and repair of our body and brain, which go on automatically and unconsciously within us, are far beyond the powers of our conscious personality. All life shares with us this miraculous automatism: no chemist, with all his appliances, can turn bread-stuff into brain-stuff, or hay into milk.

It must be borne in mind that the term *subliminal*, as used by Mr. Myers, and now generally adopted, has a very wide scope. It includes well recognized vital and mental phenomena such as:—(1) Those sense impressions which were either unheeded, or too weak to arouse conscious perception of them when they occurred, but which float into consciousness during stillness, sleep or hypnotic trance, when the stronger sense impressions are removed. In like manner, the faint light of the stars emerges, with the fading of the stronger light of day. (2) The living but unconscious power that controls the physiological and recuperative processes of our own body and which are profoundly affected by "suggestion." (3) The higher mental faculties which emerge in genius, infant prodigies, hypnotic trance, etc. (4) The disintegration

HUMAN PERSONALITY

39

of personality which is seen in dual consciousness, secondary and even multiplex-selves displacing the normal self. All these lie within the scope of orthodox psychology. The term subliminal is also used to denote (5) those submerged and higher faculties of percipience, such as "seeing without eyes," which are alleged to exist in some persons, and also (6) those phenomena which claim an origin *outside* the mind of the percipient; which origin may be sought (a) in the minds of other living men, as in telepathy, or (b) in—as some believe—disembodied minds, discarnate intelligences, whether human or otherwise. These latter phenomena (b), if established, I should prefer to call *supraliminal*, "above the threshold"—but this term Mr. Myers has restricted to, and it is now used to denote, all that relates to our ordinary waking consciousness; this might have been perhaps more appropriately called *cisliminal*—"within the threshold" of consciousness.

Here and there we find certain individuals, through whom the subliminal self, as regards (5) and (6), manifests itself more freely than through others; these have been termed "mediums," a word, it is true, that suggests Browning's Sludge. But, just as scientific investigation has shown that mesmerists and dowsers are not all charlatans, so it has shown that even paid mediums are not always rogues, though the term "psychic" or "automatist" would certainly be preferable. The scepticism which ridicules the necessity of a

for even when we are convinced that a certain message, or fragment of it, is not attributable to the conscious self of the writer, nor to telepathy from some living person, it may come from some deeper stratum, the subliminal self of the writer's own personality.

Still, abundant evidence, dating from very ancient times to our own, shows that messages have been thus received, with contents attesting their supernormal origin. Sometimes one comes to the recipient as a single experience, never repeated; sometimes such communications seem to *haunt* a place or a person, described then respectively as an oracle and a medium, though to the presence of a medium the phenomena are no doubt in both cases really due, a fact which may be inferred from the cessation of oracles, and the persistence of mediums. In earlier days when facilities for writing were fewer than now, these communications usually took the form of voices, as they did many centuries since with Joan of Arc, and yet farther back with Socrates, historic cases, the psychological problems presented by which owe to Mr. F. W. H. Myers their only adequate exposition.

Socrates, eminently shrewd and sane, tells us that he was guided in the affairs and crises of his life by a warning voice—"the demon of Socrates"; and even if these monitions were, for the most part, such as his own wiser self might possibly have given, this could hardly be said of the unlettered Maid

AUTOMATIC WRITING

223

matic script left by Mr. Moses, and partially published by him, were carefully and critically examined by Mr. Myers, who has given a detailed analysis of them in vols. ix. and xi. of the *S.P.R. Proceedings*, and in vol. ii. of his work on *Human Personality*.

The caligraphy of these scripts, unlike Mr. Moses' own large, thick, and rapid writing, was said to be fine, minute, regular, and beautiful. He tells us that to avoid as far as possible the influence of his own conscious thoughts on the writing, he occupied himself with other subjects, even reading abstruse books, and following a chain of close reasoning, all the time that his hand was writing long, elaborate messages, given without a single correction, with great vigour and beauty of style. He never could command the writing: it came unsought, a sudden, irresistible power impelling him to write, and sometimes indeed causing him to fall into a trance, when he spoke under "control" words of which he had no recollection on returning to his normal state.

The nature and effect of his automatic writings, and the teaching they inculcated, convinced Mr. Moses that he was merely the amanuensis of the lofty, discarnate spirits from whom they purported to come; and the result was a profound change in his whole spiritual outlook, the life of the unseen world becoming to him an ever-present and vivid reality.

Nevertheless, were there no further evidence than this, these writings might conceivably

226 PSYCHICAL RESEARCH

with which it has been studied, as well as from the extraordinary nature of the phenomena, Mrs. Piper's case derives a peculiar interest and importance. It differs from those of the other automatists mentioned in the circumstance that her writing is done during a trance, whereas theirs is produced almost invariably without even a momentary loss of consciousness, though signs are not wanting that the trance-state, if encouraged, might readily supervene.

Mrs. Piper's trance-communications used formerly to be made by word of mouth, while she was "controlled," or possessed, by what claimed to be the spirit of a Franco-American doctor named Phinuit, a life-like and vivacious character, whom we cannot easily imagine to be, as some people have suspected, nothing more substantial than a secondary personality of Mrs. Piper herself. Be this as it may, however, many sitters have received through him what they felt justified in accepting as proofs of the continued existence of their departed friends. Nowadays Mrs. Piper writes instead of speaking, while she lies entranced, but her sitters talk to the writing hand, which replies in script, and these strangely conducted conversations have yielded much first-rate evidence. They *profess* to be presided over by the band of soi-disant spirits who were formerly known as the "guides" of Stainton Moses, and who have superseded Phinuit, importing a somewhat perplexing element into the case, though the

AUTOMATIC WRITING

227

change has been on the whole decidedly for the better. It is, for instance, startling at first to learn that on one occasion two of them claimed to be respectively Homer and Ulysses, and often in the company of Telemachus, while they all persistently comport themselves with ostentatious solemnity, discoursing in what Professor William James called "sacerdotal verbiage," mixed incongruously with slangy colloquialisms.

Absurdities and inconsistencies such as these, however, belong merely to the trance's visionary setting or framework, which fits it naturally enough, since it certainly comes from somewhere in the region of dreams, that mysterious borderland lying unexplored between two worlds. And like in origin, no doubt, is the fantastic streak which so frequently runs through other automatic writings. Mrs. Verrall, for example, refers to "the few words of nonsense—sheer and absolute nonsense—which often seem requisite before the script can get under way."

Through the above-mentioned group of automatists it is that the recent very remarkable evidence bearing on the continued existence of human life after bodily death has for the most part been received, in messages which purport to come from Henry Sidgwick and Frederic Myers, together with their friends and fellow-workers Edmund Gurney and Richard Hodgson, who departed this life in 1888 and 1905. In the evidence

thus obtained, the new and noteworthy feature is what the investigators of the phenomena have called *cross-correspondence*, the beginning of which, a complicated bit of history, we can only briefly outline here, referring the reader for details to the very full account given in the *Proceedings* of the Society for Psychical Research, vols. xx.-xxv.

It has not infrequently happened that references to the same topic have appeared simultaneously in the script of two automatic writers, a fact which might be—and therefore, in weighing evidence of this kind, is provisionally—accounted for by thought-transference between them, even though they were on some occasions as far apart as England and India. But in 1906 Miss Johnson, an official of the Society, studying the scripts of Mrs. Verrall and Mrs. Holland, saw traces of attempts on the part of a control to produce a more complex sort of coincidence, by causing a single statement to appear in two scripts, divided into fragments, unmeaning until put together, thus making telepathy seem a less adequate explanation. The group of controls, including Frederic Myers, by whom these scripts appear to be inspired, manifested themselves also in the trance-writings of Mrs. Piper, who at this time came from her home in Boston, Massachusetts, on a visit to England; and with a view to encouraging the production of even more elaborate and complex cross-correspondences, the following experiment was planned by members of the

AUTOMATIC WRITING 229

Society : A message, addressed to Frederic Myers, was written in Latin, and ostensibly communicated to him through the entranced Mrs. Piper, who has no knowledge of any ancient language. Its last clause ran : "Try to give to A and B [*i. e.* any two automatists] two different messages, between which no connection is discernible. Then as soon as possible give to C [a third automatist] a third message, which will reveal the hidden connection."

In so far as the experiment had been designed to test the survival of classical scholarship, it proved a partial failure, for only a small portion of the message was ever actually translated by Mrs. Piper's control. But an answer immediately sent through other automatists seemed to imply an apprehension of its object on the part of the soi-disant Frederic Myers, and it has led to a series of cross-correspondences, conforming to the type suggested, and successfully carried out with an ingenuity which in some cases draws upon stores of knowledge not possessed by the automatic writers through whom the messages are sent. It is a significant fact that evidence of this kind, the desirability of which had been pointed out by Frederic Myers in his earthly life, has begun to appear since his passing over, and not only so, but the initiation of it apparently came from his side.

Considered from an evidential point of view, these complex cross-correspondences, if

their assumed meaning be confirmed, have a value which can hardly be over-estimated. They are so contrived that they seem to exclude the explanation by that telepathy from the living which a psychical researcher might appropriately describe as the "source of all my bliss and all my woe"; but while increasing the antecedent probability of survival, conclusive proof of the fact, in any given instance, is made almost impossible, for the present, at least, when our ignorance can set no limits to the scope of telepathic powers.

Furthermore, in her very interesting Report on Mrs. Holland's automatic writing (*S.P.R. Proceedings*, vol. xxi.), Miss Alice Johnson says, with reference to a view held by Dr. Leaf, that the evidence on the subject indicates a gradual disintegration of the spirit after death, on the analogy of the body's decay: "I venture to think that some of the evidence obtained since Dr. Leaf wrote [four or five years earlier] has a certain bearing on this argument. In these cross-correspondences, we find apparently telepathy relating to the present—that is, the corresponding statements are approximately contemporaneous—and to events in the present, which, to all intents and purposes, are unknown to any living person, since the meaning and point of her script is often uncomprehended by each automatist, until the solution is found by putting the two scripts together. At the same time we have proof of what has occurred in the scripts themselves. Thus

AUTOMATIC WRITING 231

it seems as if this method is directed towards satisfying our evidential requirements.

"There is no doubt that the cross-correspondences are a characteristic element in the scripts of Mrs. Verrall, Mrs. Forbes, Mrs. Holland, and still more recently, Mrs. Piper. And the important point is that the element is a new one. We have reason to believe . . . that the idea of making a statement in one script *complementary* of a statement in another had not occurred to Mr. Myers in his lifetime. . . . Neither did those who have been investigating automatic script since his death invent the plan, if plan there be. It was not the automatists who detected it, but a student of the scripts (Miss Alice Johnson); and it has every appearance of being an element imported from outside: it suggests an independent invention, an active intelligence constantly at work in the present, not a mere echo or remnant of individualities of the past."

The earliest of the cross-correspondences recorded between the automatic scripts of Mrs. Verrall and Mrs. Holland began towards the end of 1903, when the former was in Algeria and the latter in India. Several minor points of resemblance occur during this period in their scripts, and both of them refer to the approaching third anniversary of Mr. Myers' death, January 17, 1904. On that day they both wrote automatically, the script purporting to come from Mr. Myers, and each mentions a sealed envelope and a

232 PSYCHICAL RESEARCH

text. Mrs. Verrall wrote : " The question is answered . . . The text and answer are one, and are given ; " and though the text actually given by Mrs. Holland was *not* this answer, it was one which had a special significance for Mrs. Verrall and Mr. Myers. Mrs. Holland wrote : " I am unable to make your hand form Greek characters, and so I cannot give the text as I wish, only the reference : 1 Cor. xvi. 13." This text is : " Watch ye ; stand fast in the faith, quit you like men, be strong." " It is," Miss Alice Johnson writes (*S.P.R. Proceedings*, Part LV.), " the text inscribed, omitting the two last words, in Greek, over the gateway of Selwyn College, Cambridge, which would be passed in going from Mr. Myers' house to Mrs. Verrall's, or to the rooms in Newnham College where Professor and Mrs. Sidgwick lived. . . . The Greek inscription has an error in it—the omission of a mute letter—on which Mr. Myers had more than once remarked to Mrs. Verrall." But Mrs. Holland, who has never been in Cambridge, did not know that any such inscription existed, and was quite unaware that the text had any significance for Mrs. Verrall and her friends.

Mrs. Holland's script of January 17, 1904, concluded with a message apparently addressed to Sir Oliver Lodge, an old friend of Mr. Myers : " Dear old chap, you have done so much in the past three years—I am cognizant of a great deal of it, but with strange gaps in my knowledge. . . . There's so much to

AUTOMATIC WRITING 233

be learnt from the Diamond Island experiment . . .” This refers to Diamond Island at the mouth of the Irrawaddy in Burma, where wireless telegraphy experiments, on the Lodge-Muirhead system, were then in progress. “The script,” Miss Johnson writes (*S.P.R. Proceedings*, Part LXIII.), “is remarkably appropriate in several respects as a message to Sir Oliver Lodge. It was written on the third anniversary of Mr. Myers’ death, which was also the end of Sir Oliver Lodge’s three years’ presidency of the S.P.R. I take the phrase—‘you have done so much in the past three years’—to refer to this. The tone of affectionate intimacy running through the whole script is also especially appropriate. . . . It is further significant that, as Sir Oliver Lodge tells me, Mr. Myers had been keenly interested in his work in wireless telegraphy; and it was while with Mr. Myers, and stimulated by him, that he devised the fundamental plan for ‘tuning,’ which in some form or another is necessarily used in all systems of wireless telegraphy, and was first patented by him in 1897. The term ‘syntony’ was invented for him by Mr. Myers and Dr. A. T. Myers. . . . While the script is thus thoroughly characteristic of the relation between Mr. Myers and Sir Oliver Lodge, the fact that it is connected in point of time with the first important cross-correspondence between Mrs. Holland and Mrs. Verrall—the ‘Selwyn Text Incident’—seems to lend weight to the supposition that what we may call the ‘Diamond Island

234 PSYCHICAL RESEARCH

script' may have been at least partially inspired by Mr. Myers."

Mrs. Holland is doubtful whether at the time she wrote this script she knew that these experiments were being made; but she certainly knew nothing of the details, nor about the other circumstances, which gave appropriateness to the message. Neither the cross-correspondence nor the message to Sir Oliver Lodge was recognized by the readers of the script for some years after they were written, and the "control" in the meanwhile expressed much disappointment at his failure to make himself understood.

On January 28, 1902, Dr. Hodgson had a sitting with Mrs. Piper in Boston, Massachusetts, and when she was in the trance, suggested that her control should try to impress Miss Verrall at Cambridge in England with a certain scene or object. This being assented to, Dr. Hodgson said: "Can you try to make Miss Verrall see you holding a *spear* in your hand?" The control answered: "Why a *sphere*?" Dr. Hodgson repeated "spear"; this was understood by the control, and the experiment promised during the week. At the next sitting, on February 4, the experiment with the *sphear*—so spelt in the trance script—was said to have been made with success. The confusion between "spear" and "sphere" evidently persisted in the mind of the medium, and the combination "sphear" resulted.

Now, on January 31, 1902, intermediate,

AUTOMATIC WRITING

235

therefore, between these two sittings with Mrs. Piper in Boston, Mrs. Verrall suddenly felt impelled to write automatically whilst she was in London, and the script which resulted (written partly in Greek and partly in Latin) was interpreted by Mrs. Verrall at the time to mean: "the seeing of a sphere effected a mysterious 'co-reception,'" and the script associated this statement with the words *volatile ferrum* (flying iron) which Virgil uses to signify "spear." Mrs. Verrall states that in no previous automatic writing of hers had there been any reference to a spear, and the word "sphere" only once occurred some time before, in some very unintelligible script. Further, her writing in London on January 31 was signed with a Greek cross, which makes the connection between Mrs. Verrall's script and Mrs. Piper's still more striking, as the "control" then operating through Mrs. Piper always signed himself with a similar Greek cross.

Here, quite apart from the good faith of Dr. Hodgson and Mrs. Verrall, we have the *written* record made on the two sides of the Atlantic. Dr. Hodgson, in fact, forwarded the report of this American sitting with suggested experiments to Mrs. Verrall, and it was received by her on February 13—a fortnight after Mrs. Verrall had been controlled to write the sentence quoted. Mrs. Piper's controls, it may be observed, have a tendency not to distinguish between the scripts of Mrs. Verrall and her daughter.

FRIEDRICH NIETZSCHE

255

doubt act powerfully in the same direction through the doctrine of evolution, which is known to have interested Nietzsche intensely at this time. In this connection much has been made of his debt to Darwin; but, as he never understood the theory of natural selection, it seems more likely that the decisive influence came from Spencer, whose psychology he certainly accepted to the extent of describing knowledge as a nervous modification produced by the action of external objects on our organs of sense, without any co-operation from the mind.¹ Now, Spencer from the beginning was interested in evolution much less as an explanation of the past than as a promise of the future—as a pledge that human life might rise to a far more perfect harmony between organism and environment than any yet attained; and on this side his philosophy would appeal strongly to Nietzsche, as also on its individualistic side, with which we have seen him to be in complete agreement. Indeed, he brings the two into direct association by asking: "Is not every individual an attempt to reach a higher species than man?"² It is here, rather than in the youthful worship of genius, which his disgust with Wagner led him to repudiate, that we can lay our finger on the genesis of the superman.

It has been disputed whether the superman was intended by his prophet to stand for a new animal species, or for a new and improved variety of human being, or, finally, for a sporadic type of individual excellence, cropping up occasionally in the existing state of civilisation. So far as the

¹ P. 275.

² P. 238.

Greek, for instance, is a language so redundant with rich efflorescence, so tumid with luxuriant growth and overgrowth of all kinds, that our temperate language, unless it allow itself to run into sheer madness, must often refuse to follow it. Like a practised posture-maker or expert ballet-dancer, the old Hellenic dialect can caper gracefully through movements that, if attempted, would twist our English tongue into distortion or dislocation. Æschylus, in particular, was famous, even amongst the Greeks, for the fearless, masculine licence with which he handled the most flexible of all languages. This licence I profess to follow only where I can do so intelligibly and gracefully. The reader must not expect to find, in the guise of the English language, an image of Æschylus in every minute verbal feature, such as its gigantic outline has been sketched by Aristophanes.

Some men of literary note, in the present day, observing the great difficulties with which poetical translators have to contend, especially when using a language of inferior compass, have been of opinion that the task ought not to be attempted at all—that all poetical translations, from Greek at least into English, should be done in prose; and, in confirmation of this opinion, they point to the English translation of the Hebrew Bible as a model. But if, as Southey says, “a translation is good precisely as it faithfully represents the matter, manner, and spirit of the original,”* it is difficult to see how this doctrine can be entertained. Poetry is distinguished from prose more by the manner than by the matter; and rhythmical regularity or verse is precisely that quality which distinguishes the manner of poetry from that of prose. In one sense, and in the best sense, Plato and Richter and Jeremy Taylor are poets; in another sense, and in the best sense, Æschylus and Dante and Shakespere are philosophers; but that which a poet as a poet has, and a philosopher as a philosopher has not, is verse; and this element the advocates of a prose translation of poetical works are content to miss out! That the argument from the English translation of the Bible is not applicable to every case, will appear plain to any one who will figure to himself Robert Burns or Horace or Beranger in a prose dress. In the Bible we seek for the simplicity of religious inculcation or devout meditation, and would consider the finest rhythmical decorations out of place. Besides, the style of the Hebrew poetry is eminently simple; and the rhythmical element of language, so far as I can learn, was never highly cultivated by the Jews, whose mission on earth was of a different kind. The Greeks, on the other hand, were eminently a poetical people; the poetry of their drama, though not without its

* *Life*, Vol. I. p. 192.

Preface

3

own simplicity, is, in respect of mere linguistic organism, of a highly decorated order ; and by nothing is that decoration so marked as by a systematic attention to rhythm. I consider, therefore, that prose translations of the Greek dramatists will never satisfy the just demands of a cultivated taste, for the plain reason that they omit that element which is most characteristic of the manner of the original.

I am persuaded that the demand for prose translations of poets had arisen, in this country, more from a sort of desperate reaction against certain vicious principles of the old English school of translation, than from a serious consideration either of the nature of the thing, or of the capacity of our noble language. In Germany, I do not find that this notion has ever been entertained ; plainly because the German poetical translations did not err, like our English ones, in conspiring, by every sort of fine flourishing and delicate furbishment, to obscure or to blot out what was most characteristic in their originals. The proper problem of an English translator is not *how to say a thing as the author would have said it, had he been an Englishman* ; but *how, through the medium of the English language, to make the English reader feel both what he said and how he said it, being a Greek.* Now, any one who is familiar with the general run of English rhythmical translations, of which Pope's Iliad is the pattern, must be aware that they have too often been executed under the influence of the former of these principles rather than the latter. In Pope's Homer, and in Sotheby's also, I must add, we find many, perhaps all the finest passages very finely done ; but so as Pope or Sotheby might have done themselves in an original poem written at the present day, while that which is most peculiarly Homeric, a certain blunt naturalness and a talkative simplicity, we do not find in these translators at all. The very things which most strike the eye of the accomplished connoisseur, and feed the meditations of the student of human nature, are omitted.

Now, I at once admit that a good prose translation—that is to say, a prose translation done by a poet or a man of poetical culture—of such an author as Homer, is preferable, for many purposes, to a poetical translation so elegantly defaced as that of Pope. A prose translation, also, of any poet, done accurately in a prosaic style by a proser, however much of a parody or a caricature in point of taste, may not be without its use, if in no other way, as a ready check on the free licence of omission or inoculation which rhythmical translators are so fond to usurp. But it is a mistake to suppose, because Pope, under the influence of Louis XIV. and Queen Anne, could not

ON THE GENIUS AND CHARACTER OF THE GREEK TRAGEDY

“In der Beurtheilung des Hellenischen Alterthums soll der Scharfsinnige nicht aus sich herauszuspinnen suchen, was nur aus der Verbindung man-
nichfacher Ueberlieferungen gewonnen werden kann.”—BÖCKH.

THE reader will have observed that the word TRAGEDY, which is generally associated with the works of Æschylus, does not occur either in the general title-page of this translation, or in the special superscriptions of the separate pieces; in the one place the designation “LYRICAL DRAMAS” being substituted, and in the other “LYRICO-DRAMATIC SPECTACLE.” This change of the common title, by which these productions are known in the book-world, was not made from mere affectation, or the desire of singularity, but from the serious consideration that “the world is governed by names,” and that the word “tragedy” cannot be used in reference to a serious lyrico-dramatic exhibition on the ancient Greek stage, without importing a host of modern associations that will render all healthy sympathy with the Æschylean drama, and all sound criticism, extremely difficult. Names, indeed, are a principal part of the hereditary machinery with which the evil Spirit of Error in the region of thought, as well as in that of action, juggles the plain understandings of men that they become the sport of every quibble, and believe a lie. By means of names the plastic soul of man contrives at first, often crudely enough, to express some part of a great truth, and make it publicly recognised; but when, in the course of natural growth and progress the thing has been altered, while the word, transmitted from age to age, and itinerant from East to West, remains; then the vocal sign performs its natural functions as a signifier of thought no longer, but is as a mask, which either tells a complete lie, or looks with the one-half of its face a meaning which the other half (seen only by the learned) is sure to contradict. I have, therefore, thought it convenient to do away with this cause of misunderstanding in the threshold: and the purpose of the few remarks that follow is to make plain to the understanding of the most unlearned the reason of the terminology which I have adopted, and guard him yet more fully against the misconceptions which are

Of the Greek Tragedy

II

sure to arise from suffering his chamber of thought to be pre-occupied by the echoes of a false nomenclature.

If the modern spectator of a tragedy of Shakespere or Sheridan Knowles comes from the vivid embodiments of a Faucit or a Macready, to the perusal of what are called the "tragedies of Æschylus," and applies the subtle rules of representative art there exemplified, to the extant remains of the early Greek stage, though he will find some things strikingly conceived and grandly expressed, and a general tone of poetic elevation, removed alike from what is trivial, and what is morbid; yet he must certainly be strangely blinded by early classical prepossessions, if he fails to feel that, as a whole, a Greek tragedy, when set against the English composition of the same name, is exceedingly narrow in its conception, meagre in its furniture, monotonous in its character, unskilful in its execution, and not seldom feeble in its effort. No doubt a generous mind will be disposed to look with a kindly and even a reverent sympathy on the inferiority of the infant fathers of that most difficult of all the poetic arts, which has now, in this late age of the world, under the manly British training, exhibited such sturdiness of trunk, such kingliness of stature, and such magnificence of foliage; it may be also, that the novelty and the strangeness of some things in the Greek tragedy—to those at least who have not had their appetite palled by early Academic appliances—may afford a pleasant compensation for what must appear its glaring improprieties as falling under the category of a known genus of poetic art; still, to the impartial and experienced frequenter of a first-rate modern theatre, the first effect of an acquaintance with the old Greek tragedy is apt to be disappointment. He will wonder what there is in these productions so very remarkable that the select youth of Great Britain should, next to their mother's milk, be made to suck in them, and and them only, as the great intellectual nutriment of the fresh-fledged soul, till, in the regular course of things, they are fit to be fed on Church and State controversies and Parliamentary reports, and other diet not always of the lightest digestion; and he will be apt to imagine that in this, as in other cases, an over-great reverence for antiquity has made sensible men bow the knee to idols—that learned professors, like other persons, have their hobby-horses, which they are fond of over-riding—and that no sane man should believe more than the half of what is said by a professional trumpeter. All this will be very right in the circumstances, and very true so far. But the frequenter of the modern theatre must consider farther—if he wishes to be just—whether he be not violating one of

12 On the Genius and Character

the great proprieties of nature, in rushing at once from the narrow confined gas-lighted boxes of a modern theatre into the large sweeping sun-beshone tiers of an ancient one. No man goes from a ball-room into a church without a certain decent interval, and, if possible, a few moments of becoming preparation. So it is with literary excursions. We must be acclimatized in the new country before we can feel comfortable. We must not merely deliver our criticism thus (however common such a style may be)—*I expected to find that; I find this; and I am disappointed*; but we must ask the deeper and the only valuable question — *What ought I to have expected to find, what shall I surely find of good, and beautiful, and true, if my eyes are open, and my free glance pointed in the right direction?* In short, if a man will enjoy and judge a Greek "tragedy," he must seek to know not what it is in reference to the general idea of tragedy which he brings with him from modern theatrical exhibitions, but what it was to the ancient Greeks, sitting in the open air, on their wooden bench, or on their seat hewn from the native rock, with the merry Bacchic echoes in their ears, long before Aristotle laid down those nice rules of tragic composition which only Shakspeare might dare to despise.

Let us inquire, therefore, setting aside alike Shaksperian examples and Aristotelian canons, what the τραγῳδία, or "tragedy," was to the ancient Greeks. Nor have we far to seek. The name, when the modern paint is rubbed off, declares its own history; and we find that the main idea of the old word τραγῳδία—as, by the way, the *only* idea of the modern word τραγῳδι*—is A SONG. Of the second part of this word, we have preserved the root in our English words *ode, melody, monody, thenody*, and the other half of the word means *goat*; whether that descriptive addition to the principal substantive came from the circumstance that the song was originally sung by persons habited like goats,† or from other circumstances connected with the worship of Dionysus, to whom this animal was sacred, is of no importance for our present purpose. The main fact to which we have to direct attention, is that the word *tragedy*, when analysed, bears upon its face, and in the living Greek tongue proclaims loudly to the present hour, that the essential character of this species of poetry—when the name was originally given to it—was lyrical, and

* There is a prevalent idea that the modern Greek language, or Romaic, as it is called, is a different language from the ancient Greek, pretty much in the same way that Italian is different from Latin. But this is a gross mistake. Greek was and is one unbroken living language, and ought to be taught as such.

† WHISTON, Article TRAGEDY in SMITH'S Dictionary of Antiquities, Second Edition; and DONALDSON in the GREEK THEATRE, Sixth Edition. London: 1849. P. 30.

Of the Greek Tragedy

13

not at all dramatic or tragic, in the modern sense of these words. A drama, in modern language, means an action represented by acting persons ; and a tragedy is such a represented action, having a sad issue ; but neither of these elements belonged to the original Greek tragedy, as inherited from his rude predecessors by Æschylus, nor (as we shall immediately show) do they form the prominent or characteristic part of that exhibition, as transmitted by him to his successors. With regard to the origin of the Greek "goat-song," and its condition previous to the age of Æschylus, there is but one uncontradicted voice of tradition on the subject ; the curious discussions and investigations of the learned affecting only certain minute points of detail in the progress, which have no interest for the general student. That tradition is to the effect that the Greek lyrical drama, as we find it in the extant works of Æschylus, arose out of the Dithyrambic hymns sung at the sacred festivals of the ancient Hellenes in honour of their god Dionysus, or, as he is vulgarly called, Bacchus ; hymns which were first extemporized under the influence of the stimulating juice of the grape,* and then sung by a regularly trained Chorus, under the direction of the famous Methymnean minstrel, Arion.† The simplest form which such hymns, under such conditions, could assume, was that of a circular dance by a band of choristers round the statue or the altar of the god in whose honour the hymn was sung. This is not a matter peculiar to Greece, but to be found at all times, and all over the world, wherever there are men who are not mere brutes. So in the description of the religious practices of the ancient Mexicans, our erudite poet SOUTHEY has the following beautiful passage, picturing a sacred choral dance round the altar of sacrifice :—

Round the choral band

The circling nobles gay, with gorgeous plumes,
And gems which sparkled to the midnight fire,
Moved in the solemn dance ; each in his hand,
In measured movements, lifts the feathery shield,
And shakes a rattling ball to measured sounds ;
With quicker steps, the inferior chiefs without,

* Γενομένη ἀπ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικὴ ἡ τραγῳδία ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον κατὰ μικρὸν ἠυξήθη. — ARISTOT. poet. 4. — Compare the words of the old Iambic poet Archilochus, given by Athenæus (XIV. p. 628)—"*I know well how to dance the Dithyramb when the wine thunders dizzily through my brain!*" The word *Dithyramb*, according to the best etymology which has come in my way (DONALDSON & HARTUNG), means *the revel of the god*.

† Ἀρίων τὸν Μηθυμναῖον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντα τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα τὸν διθύραμβον ἐν Κορίνθῳ. — HEROD. I. 23. Compare SUIDAS in voce ARION, and Schol. PINDAR., Olymp. XIII. 25.

Of the Greek Tragedy

15

in honour of *Zeús Iktorios*—Jove, in his benign character as the friend of the friendless, and the protector of suppliants. Instead of a vague general supplication in the abstract style to which we are accustomed in our forms of prayer, what could be more natural than for a susceptible and lively Greek to conceive the persons of the Chorus as engaged in some particular act of supplication, well known in the sacred traditions of the people, whose worship he was leading, and to put words in their mouths suitable to such a situation? This done, we have at once *drama*, according to the etymological meaning of the word; that is to say, a represented *action*. The Chorus represents certain persons, we shall say, the daughters of Danaus, fugitives from their native Libya, arrived on the stranger coast of Argolis, and in the act of presenting their supplications to their great celestial protector. Such an exhibition, if we will not permit it to be called by the substantive name of *drama*, is, at all events, a dramatized hymn; an ode so essentially dramatic in its character, that it requires but the addition of a single person besides the Chorus to form a complete action; for an action, like a colloquy, is necessarily between two parties—meditation, not action, being the natural business of a solitary man. Now, the single person whose presence is required to turn this dramatized hymn into a proper lyrical drama is already given. The Leader of the Chorus, or the person to whom the singing band belonged, and who superintended its exhibitions, is such a person. He has only, in the case supposed, to take upon himself the character of the person, the king of the Argives, to whom the supplication is made, to indicate, by word or gesture, the feelings with which he receives their address, and finally to accept or reject their suit; this makes a complete action, and a lyrical drama already exists in all essentials, exactly such as we read the skeleton of it at the present hour, in the *SUPPLIANTS* of *Æschylus*. To go a step beyond this, and add (as has been done in our play) another actor to represent the party pursuing the fugitives, is only to bring the situation already existing to a more violent issue, and not essentially to alter the character of the exhibition. Much less will the mere appendage of a guide or director to the main body of the Chorus, in the shape of a father, brother, or other accessory character, change the general effect of the spectacle. The great central mass which strikes the eye, and fills ear and heart with its harmonious appeals, remains still what it was, even before the leader of the band took a part in the lyric exhibition. The dramatized lyric, and the lyrical drama, differ from one another only according to the simile already used, as a tree with two or three branches differs from a tree with a simple stem.

16 On the Genius and Character

The main body and stamina are the same in each. The SONG is the soul of both.

The academic student, who is familiar with these matters, is aware that what has been here constructed hypothetically, as a natural result of the circumstances, is the real historical account of the origin and progress of the Greek tragedy, as it is shortly given in a well-known passage of Diogenes Laertius. "In the oldest times," says that biographer of the philosophers, "the Chorus alone went through the dramatic exhibition (*διεδραματίζεν*) in tragedy; afterwards Thespis, to give rest to the Chorus, added one actor distinct from the singers; then Æschylus added a second, and Sophocles a third; which gave to tragedy its complete development."* The reason mentioned here for the addition of the first actor by Thespis, is a very probable one. The convenience or ease of the singers contributed, along with the lively wit of the Greeks, and a due regard for the entertainment of the spectators, to raise the dramatized ode, step by step, into the lyrical drama.

In the above account, two secondary circumstances connected with this transition, have not been mentioned. The *first* is, that the jocund and sometimes boisterous hymn, in honour of the wine-god, should have passed into the lyrical representation of an action generally not at all connected with the worship or history of that divinity; and, *secondly*, that this action should have changed its tone from light to grave, from jocular to sad, and become, in fact, what we, in the popular language of modern times, call *tragic*. Now, for the first of these circumstances, I know nothing that can be said in the way of historical philosophy, except that man is fond of variety, that the Greek genius was fertile, and that accident often plays strange tricks with the usages and institutions of mortal men. For the other point, there can be no doubt that the worship of the god of physical and animal joy, being violent in its character, had its ebb as well as its flow, its broad-gleaming sunshine not without the cloud, its wail as well as its rejoicing. Whether Dionysus meant the sun, or only wine, which is the produce of the solar heat, or both, it is plain that his worshippers would have to lament his departure, at least as often as they hailed his advent; and, in this natural alternation, a foundation was laid for the separation of the original Dithyrambic

* *Vit. Philos.* III. 34. It will be observed that, if a third actor appears on the stage in some parts of the Orestean trilogy, this is to be accounted for by the supposition that, in his later plays, the poet adopted the improvements which his young rival had first introduced. The number of actors here spoken of does not, of course, take into account mutes or supernumeraries, such as we find in great numbers in the *Eumenides*, and more or less almost in every extant piece of Æschylus.

Of the Greek Tragedy

17

Chorus into a wild, sportive element, represented by the Aristophanic comedy, and a deeply serious, meditative element represented by tragedy. But we must beware, in reference to Æschylus at least, of supposing that the lyrical drama, as exhibited by him, however solemn and awe-inspiring, was necessarily sad, or, as we say, tragic in its issue. Aristotle indeed, in his famous treatise, lays down the doctrine that the main object of tragic composition is to excite pity and terror, and that Euripides, "though in other respects he manages badly, is in this respect the most tragic of the tragedians, that the most of his pieces end unfortunately."* But there is not the slightest reason, in the nature of things, why a solemn dramatic representation, any more than a high-toned epical narrative, should end unfortunately. The Hindoo drama, for one, never does;† and, in the case of our poet, it is plain that the great trilogy, of which the *Orestes* is the middle piece, is constructed upon the principle of leading the sympathizing spectator through scenes of pity and terror, as stations in a journey, but finally to a goal of moral peace and harmonious reconciliation. That the great trilogy of the *PROMETHEUS*, of which only one part remains, had an equally fortunate termination, is not to be doubted. Here, therefore, we see another impertinence in that modern word *tragedy*, which, in the superscriptions of these plays, I have been so careful to eschew.

We shall now examine one or two of the Æschylean pieces by a simple arithmetical process, and see how essentially the lyrical element predominates in their construction. Taking Wellauer's edition, and turning up the *SUPPLIANTS*, I find that that play, consisting altogether of 1055 lines, is opened by a continuous lyric strain of 172 lines. Then we have dialogue, in part of which the Chorus uses lyric measures to the extent of 22 lines. Then follows a short choral song of only 20 lines. The next Chorus comprises 76 lines, and the next 70. After this follows another dialogue, in which the Chorus, being in great mental agitation, uses, according to the uniform practice of Æschylus, lyric measures to the extent altogether of 20 verses. Then follows another regular choral hymn of 47 lines. After that a violent lyrical altercation between the Chorus and a new actor, to the amount of 74 lines, in the most impassioned lyrical rhythm. Then follow 14 lines of anapæsts; and the whole concludes with a grand lyrical finale of 65 lines: altogether 580—considerably more than the half of the piece by bare arithmetic, and equal to two-thirds of it fully, if we consider how much more time the singing, with the musical accompaniments, must have occupied than the simple

* *Poetics*, c. xiii.

† Wilson, Vol. I. p. xxvi.

Of the Greek Tragedy

19

verse in their versions, making it appear as if the spoken part of the Æschylean tragedy bore a much larger proportion, than it really does, to the sung. *Second*, Those critics have erred who, applying the principles of modern theatrical criticism to the chaunted parts of the ancient lyrical drama, have found many parts dull or wearisome, extravagant, and even ridiculous, which, there can be no doubt, with their proper musical accompaniment, were the most impressive, and the most popular parts of the representation. *Third*, We err altogether, when we judge of the excellence of an ancient Greek drama as a composition, by its effect on us when reading it. The SUPPLIANTS, for instance, is generally considered a stupid play; because it wants grand contrasts of character and striking dramatic situations, and contains so much of mere reiterated supplication. But this reiteration, though wearisome to us who read the text-book of the lost opera, was, in all probability, that on which the ravished ears of the devout ancient auditors dwelt with most voluptuous delight. In general, without re-creating some musical accompaniment, and dwelling with ear and heart on the frequent variations of the lyric burden of the piece, a man is utterly incapable of passing any sane judgment on an Æschylean drama. Such a piece may contain in abundance everything that the auditors desired and enjoyed, and yet be very stupid now to us who merely read and criticise.

The fact of the matter is, that the marshalled band of singers, however satisfactory to an ancient audience, who looked principally for musical excitement in their tragedies, and not for an interesting plot, was not at all calculated for allowing a dramatic genius to bring out those tragic situations in which the modern reader delights; but rather stood directly in the way of such an effect. The fine development of character under the influence of various delicate situations, and in collision with different persons, all acting their part in some complex knot of various-coloured life, could not be exhibited in a performance where a band of singers on whom the eye of the spectators principally rested, and who formed the great attraction for the masses,* constantly occupied the central ground, and constantly interfered with every thing that was either said or done, whether it was convenient for them to do so or not. For a perfect tragedy, as conceived scientifically by Aristotle, and executed with a grand practical instinct by Shakspeare, the Chorus was, in the very nature

* “ἡ μελοποιία, μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων.”—Poetics, c. vi. The success of the modern *Italian* opera in England, proves this in a style of which Aristotle could have had no conception.

20 On the Genius and Character

of the thing, an incumbrance and an impediment. It was only very seldom that the persons of that body could form such an important part of the action, and come forward with such a startling dramatic effect as in the *Eumenides*. Too often they were obliged to hang round the action as an atmosphere, or look at it as spectators; spectators either impartial altogether, and then too wise for dramatic sympathy, or half-partial, and then, by indecision of utterance, often making themselves ridiculous, as in a noted scene of the *Agamemnon* (Vol. I. p. 79), or contemptible, as in the *Antigone*.* The proper position of the Chorus in a regularly constructed drama, is, like the witches in *Macbeth*, to form a mysterious musical background (not a *fore-ground*, as in the Greek tragedy), or to circle, as in the opera of *Masaniello*, the principal character with a band of associates naturally situated to assist and cheer him on to his grand enterprise. But the Greek Chorus, even in the time of Sophocles and Euripides, who enlarged the spoken part, was too independent, too stationary, too central a nucleus of the representation, not to impede the movements of the acting persons who performed the principal parts. As a form of art, therefore, the Greek tragedy, so soon as it attempted to assume the scientific ground so acutely seized on by the subtle analysis of Aristotle, was necessarily clumsy and incongruous. The lyric element, which was always the most popular element, refused to be incorporated with the acting element, and yet could not be altogether displaced; a position of scenic affairs which has strangely perplexed not a few modern critics, looking for a dramatic plot with all the dramatic proprieties in a composition where the old Hellenic spectator only felt a hymn to Jove; and curiously tasking their wits to find excuses for a poet like Euripides, who, with blossoming lyrics and sonorous rhetoric, might gain the prize of the "goat-song," even over the head of a Sophocles, and yet, in point of dramatic propriety, as we demand it in our modern plays, be constantly perpetrating enormities which a clever schoolboy at Westminster or Eton might avoid.†

* The position of the old Theban senators, who form the Chorus in this play, has called forth not a little learned gladiatorship lately; Böckh (whose opinion on all such matters is entitled to the profoundest respect) maintaining that the Chorus is the impersonated wisdom of the play as conceived in the poet's mind, while some of his critics (*Dyer in Class. Mus.* Vol. II. p. 69) represent them as a pack of cowardly sneaking Thebans, whom it was the express object of the poet to make ridiculous. This latter opinion is no more tenable than it would be to say that it was the object of Æschylus to make his Chorus of old men in that noted scene of the *Agamemnon* ridiculous; but so much truth there certainly is in it, that from the inherent defect of structure in the Greek tragedy, consisting in the constant presence of the Chorus in the double capacity of impartial moralizers and actors after a sort, there could not but arise this awkwardness to the poet that, while he always contrived to make them speak wisely, he sometimes could not prevent them from acting weakly, and even contemptibly.

† On the dramatic imbecility of Euripides, see my article in the *Foreign Quarterly Review*, No. XLVIII. His success as a dramatist is the strongest possible proof of the undramatic nature of the stage for which he wrote.

Of the Greek Tragedy

21

So much for the artistic form of the Æschylean drama. As for the matter, it was essentially a combination of mythological, legendary, and devotional elements, such as naturally belonged to a people whose religion was intimately blended with every passion of the human heart, and every chance of human life, and whose gods were only a sort of glorified men, as their men sometimes were nothing less than mortal gods. The Greek lyrical dramas were part of the great public exhibitions at the great feasts of Bacchus, which took place, some in the winter season, and some in the spring of the year ;* and in this respect they bear a striking resemblance both to the Hindoo dramas (for which see WILSON), to the so-called mysteries and moralities of mediæval piety, and to the sacred dramas of Metastasio, exhibited to the court at Vienna. And what sort of an aspect does ancient polytheistic piety present, what sort of an attitude does it maintain, in these compositions? An aspect surprisingly fair, considering what motley confusion it sprang from, an attitude singularly noble, seeing how nearly it was allied to mere animal enjoyment, and how prone was its degeneration into the mire of the grossest sensuality. The pictured pages of Livy, and brazen tablets of the grave Roman senate still extant, tell only too true a tale into what a fearful mire of brutishness the fervent worship of Dionysus might plunge its votaries. And yet out of this Bacchantic worship, so wild, so animal, and so sensual, arose the Greek tragedy, confessedly amongst the most high-toned moral compositions that the history of literature knows. Our modern Puritans, who look upon the door of a theatre (according to the phrase of a famous Edinburgh preacher) as the gate of hell, might take any one of these seven plays which are here presented in an English dress, and with the simple substitution of a few Bible designations for Heathen ones, find, so far as moral and religious doctrine is concerned, that, with the smallest possible exercise of the pruning-knife, they might be exhibited in a Christian Church, and be made to subserve the purposes of practical piety, as usefully as many a sermon. The following passage from the Agamemnon is not a solitary gem from a heap of rubbish, but the very soul and significance of the Æschylean drama :—

“ For Jove doth teach men wisdom, sternly wins
 To virtue by the tutoring of their sins ;
 Yea ! drops of torturing recollection chill
 The sleeper’s heart ; ’gainst man’s rebellious will
 Jove works the wise remorse :
 Dread Powers, on awful seats enthroned, compel
 Our hearts with gracious force.”

* See the article DIONYSIA, by Dr. SCHMITZ, in SMITH’S Dictionary of Antiq.

Of the Greek Tragedy

25

sidering the general uncertainty that surrounds this matter, not to make any allusion to dancing in any one performance of the Chorus more than another ; contenting myself with carefully distinguishing everywhere between the anapæstic parts where the Chorus is plainly making extensive movements, and the CHORAL HYMN with regular Strophe and Antistrophe, which is sung when they are placed in their proper position in a square band round the *Thymele* (θυμέλη), or Bacchic altar, in the centre of the orchestra.*

Having said so much with regard both to the form and substance of the lyric portion of the Æschylean drama, I have said almost all that I was anxious to say ; for, in stating this matter clearly, I have brushed out of the way the principal part of that host of modern associations which is so apt to disturb our sympathetic enjoyment of the great masterpieces of Hellenic art. Anything that might be said in detail on the iambic or dialogic part of ancient tragedy would only serve to set in a yet stronger light the grand fact which has been urged, that the strength of the Greek drama lies in the singing, and not in the acting. It were easy to show by an extensive analysis, that the classical "goat-singers" had but very imperfect notions on the subject of stage dialogue ; and that it was a light thing for them to deal at large in mere epic description, or rhetorical declamation, without offending the taste of a fastidious audience, or sinning grossly against the understood laws of the sort of composition which they exhibited.† Notwithstanding Aristotle's nicely-drawn distinction, the narrated, or purely epic parts of the Greek tragedy, are often the best. This is the case not seldom even with Æschylus, whose native dramatic power the voice of a master has judged to be first-rate.‡ But with him the infant state of the art, and the insufficient supply of actors,§ combined with a radical faultiness of structure, produced, in not a few instances, the same anti-dramatic results as the want of dramatic genius in Euripides. Further, to

* It may be as well here, for the sake of some readers, to remark that the orchestra, or *dancing place* (for so the word means), was that part of the ancient theatre which corresponds to the modern PIT. For a minute description of the ancient stage, the reader must consult DONALDSON'S Greek Theatre, c. VII.

† One of the most striking proofs of this is the many instances that occur in the tragedians of that most undramatic of all mannerisms—*self-description*—as when a sorrowful Chorus describes the tears on its cheek, the beating on its breast, and such like. True grief never paints itself.

‡ BULWER, in Athens and the Athenians.

§ From the limited number of actors arose necessarily this evil, that the persons in a Greek dramatic fable appear not contemporaneously, but in succession, one actor necessarily playing several parts. Now, the commonest fabricator of a novel for the circulating library knows how necessary it is to keep up a sustained interest, that the character, when once introduced, shall not be allowed to drop out of view, but be dexterously intermingled with the whole complex progress of the story, and be felt as necessary, or at least as agreeable, to the very end.

Of the Greek Tragedy

27

at all ; and leads us to look on the dramatic art altogether in the hands of Æschylus, not as an infant Hercules strangling serpents, but as a Titan, like his own Prometheus, chained to a rock, whom only, after many ages, a strong Saxon Shakespere could unbind.

To conclude. If these observations shall seem to any conceived in a style too depreciatory of the masterpieces of Hellenic art, such persons will observe, that what has been here said of a negative character has reference only to the form of these productions as works of art, and not to their poetic contents. An unfortunate external arrangement is often, as in the case of the German writer Richter, united in intimate amalgamation with the richest and most exuberant energy of intellectual and moral life. However imperfect the Greek "tragedies" are as forms of artistic exhibition, they are not the less admirable, for the mass of healthy poetic life of which they are the embodiment, and the grand combination of artistic elements which they present. As among the world's notable men there are some who are great rather by a harmonious combination of the great healthy elements of humanity, than by the gigantic development of any one faculty, so in literature there are phenomena which must be measured by the mass of inward life which they concentrate, not by the structural perfection of form which they exhibit. The lyrical tragedy of the Greeks presents, in a combination elsewhere unexampled, the best elements of our serious drama, our opera, our oratorio, our public worship, and our festal recreations. The people who prepared and enjoyed such an intellectual banquet were not base-minded. Had their stability been equal to their susceptibility, the world had never seen their equal. As it is, they are like to remain for ages the great Hierophants of the intellectual world, whose influence will always be felt even by those who are ignorant or impudent enough to despise them ; and among the various branches of art and science which owed a felicitous culture to their dexterous and subtle genius, there is certainly no phenomenon in the wide history of imaginative manifestation more imposing and more significant than that which bears on its face the signature of the rude god of wine, and his band of shaggy and goat-footed revellers.

INTRODUCTION

7

Par des chemins différents, on arriverait ainsi d'une part à la fourmi, d'autre part à l'homme. Mais la fourmi c'est l'instinct le plus typique, l'homme, c'est l'intelligence dans son plus bel épanouissement. Et Bergson est conduit à nous montrer d'une façon saisissante les deux directions de l'évolution dont les aboutissants seraient l'instinct et l'intelligence.

N.B.

« Torpeur végétative, instinct et intelligence, voilà les éléments qui coïncidaient dans l'impulsion vitale commune aux plantes et aux animaux, et qui, au cours d'un développement où ils se manifestèrent dans les formes les plus imprévues, se dissocièrent par le seul fait de leur croissance. L'erreur capitale, celle qui, se transmettant depuis Aristote, a vicié la plupart des philosophies de la nature, est de voir dans la vie végétative, dans la vie instinctive et dans la vie raisonnable trois degrés successifs d'une même tendance qui se développe, alors que ce sont trois directions divergentes d'une activité qui s'est scindée en grandissant. La différence entre elles n'est pas une différence d'intensité, ni plus généralement de degré, mais de nature. »

S'il en est ainsi, il n'est pas étonnant que les méthodes que l'on applique avec succès d'une part à l'analyse des instincts, d'autre part à celle de l'intelligence, se trouvent être différentes et c'est là une justification de la subdivision que j'ai adoptée.

parties. Nouvelle coupure entre la biologie, où domine encore la coordination dans l'espace, et la sociologie, dont la loi essentielle est la continuité dans le temps. En définitive, chaque science ajoute aux principes des sciences antérieures quelque chose de véritablement nouveau ; c'est pourquoi la systématisation des sciences n'est possible que comme synthèse opérée, d'un point de vue qui lui est propre, par l'esprit, comme synthèse purement subjective. La philosophie est la science de cette systématisation. C'est une activité spéciale de la pensée, qui lie par l'unité de fin, par la relation de fin à moyen, des connaissances, en elles-mêmes irréductibles les unes aux autres. La philosophie est, de la sorte, à l'égard des sciences, quelque chose d'hétérogène et d'irréductible.

Conscient du saut qu'il a dû faire pour passer de la science à la philosophie, comprenant clairement que l'unité intellectuelle ne peut être qu'une synthèse, et que cette synthèse est, non un objet, mais une activité de la pensée, comment Aug. Comte serait-il tenu, par après, de dériver la pratique de la théorie, objectivement, analytiquement, immédiatement ? Son idée maîtresse est de n'aborder la tâche pratique proprement dite, la réforme politique, qu'après en avoir épuisé les conditions. Déjà il a découvert que, pour pouvoir travailler à la régénération politique de la société, il faut que l'esprit humain, de savant, se fasse philosophe. Quelque autre condition ne serait-elle pas requise ? *A priori*, rien n'exige, rien n'exclut l'introduction d'un nouveau moyen terme.

En réalité, le *Cours de Philosophie positive* fait déjà pressentir une étude spéciale portant sur les conditions morales de la réorganisation sociale, étude dont les résultats ne peuvent être déterminés *a priori*.

Déjà Comte voit très distinctement que la prépon-

II

VALEUR DE LA DOCTRINE.

La doctrine de Hæckel sur les rapports de la religion et de la science est très précise. Selon lui, l'incertitude qui, à ce sujet, subsiste, aujourd'hui encore, a sa cause dans la répugnance des savants pour les spéculations qui dépassent leurs recherches immédiates et particulières. Que la science, comme elle en a désormais la puissance, se constitue en philosophie, et elle sera en mesure, non seulement de réfuter, mais de remplacer les religions.

De cette doctrine se dégagent deux thèses essentielles : 1° l'idée d'une philosophie scientifique ; 2° la philosophie scientifique comme négation et substitut des religions.



L'idée d'une combinaison de la philosophie et de la science était très simple dans le monde grec. La science y était pénétrée des principes d'ordre, d'harmonie, d'unité et de finalité qui étaient le fonds commun de la raison et des choses : elle était ainsi métaphysique dans son essence. Et la philosophie était l'esprit, reconnaissant ses propres principes esthétiques et rationnels dans ceux de la nature et de la vie humaine.

Il en est autrement pour les modernes. La science s'est de plus en plus dégagée de tout rapport à la métaphysique. Elle est ou veut être entièrement positive, c'est-à-dire qu'elle entend n'avoir d'autre contenu

que des faits, et des inductions exclusivement déterminées par les faits. Une philosophie scientifique, ce serait donc une philosophie constituée en dehors de toute métaphysique, trouvant, dans les faits, son fondement nécessaire et suffisant. Une telle philosophie est-elle possible ?

La philosophie, selon Hæckel, est essentiellement la recherche de la nature et de l'origine des choses. Elle se distingue de la science proprement dite en ce qu'elle ne se contente pas de rechercher la nature propre de tel ou tel corps, ou la cause prochaine de telle ou telle classe de phénomènes, mais que, généralisant les problèmes, elle se demande s'il existe des principes communs et universels, capables de rendre compte de l'ensemble des lois de la nature et de l'origine de tous les êtres. Or, si, pendant longtemps, la science n'a pu fournir au philosophe des données suffisantes pour aborder ces problèmes, la question, selon Hæckel, a entièrement changé de face depuis les travaux de Laplace, Mayer et Helmholtz, Lamarck et Darwin. Aujourd'hui, la science proprement dite, la connaissance des faits, a pénétré assez avant dans l'étude des problèmes d'essence et d'origine pour que le philosophe puisse accomplir son œuvre en s'appuyant sur elle seule. Il ne s'agit que d'interpréter, par la raison, les grandes découvertes des savants modernes, ainsi qu'un Lamarck, un Goethe, un Darwin en ont, eux-mêmes, déjà donné l'exemple.

En quoi consiste, au juste, ce travail d'interprétation, qui doit permettre à l'humanité de conserver la philosophie, tout en éliminant la métaphysique ?

L'intention de Hæckel est, visiblement, de concevoir l'expérience scientifique et l'interprétation philosophique comme n'étant, au fond, qu'un seul et même travail de l'intelligence. Il cite les vers où Schiller

une loi unique, la loi newtonienne, domine les phénomènes du monde astronomique. A la physique suffisent peut-être deux lois fondamentales : la conservation de l'énergie et le principe de moindre action. La science tend vers l'unité, trouve l'unité : est-il donc arbitraire de dire qu'elle va vers Dieu ?

Mais, en même temps, elle se rend compte qu'elle ne peut l'atteindre. En effet, ses principes ne sont que des hypothèses sensiblement tolérées par l'expérience. Elle peut dire : nulle autre hypothèse, jusqu'ici, n'a, aussi victorieusement, subi le contrôle des faits. Elle ne peut dire : cette hypothèse est la vérité. Le mode même de sa connaissance : l'interrogation de la nature au moyen d'une hypothèse, lui permet de trouver des explications actuellement suffisantes, non de convertir ses explications suffisantes en explications nécessaires. Et pourtant l'explication positive et absolue ne peut manquer d'exister. La science nous en persuade, en même temps qu'elle constate son impuissance à la fournir.

Selon la philosophie dite mécanique¹, les propriétés des corps s'expliqueraient par un principe clair et positif, la matière et le mouvement. Il faut remarquer qu'aujourd'hui, parmi ceux-là mêmes qui maintiennent l'emploi légitime du modèle mécanique pour l'explication de tous les phénomènes, bien peu entendent dire qu'avec des instruments suffisamment puissants on pourrait percevoir les mouvements qu'ils imaginent. Ils se servent du mouvement comme du symbole le plus commode dont nous disposions pour trouver et exposer les lois des phénomènes.

Mais beaucoup de physiciens considèrent ce sym-

1. V. Lucien Poincaré, *La Physique moderne*.

LE PROBLÈME DES GENRES LITTÉRAIRES

3

qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence... L'homme, se repliant sur lui-même, commença à prendre en pitié l'humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie. De ce sentiment, qui avait été pour Caton payen le désespoir, le christianisme fit la mélancolie... La nouvelle poésie se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit. [Suit une longue dissertation sur le grotesque]... Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le drame; — et le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle. — Ainsi, pour résumer rapidement, la poésie a trois âges dont chacun correspond à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie... L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du

LYRISME, ÉPOPÉE, DRAME

réel. Enfin, cette triple poésie découle de trois grandes sources : la Bible, Homère, Shakespeare... Qu'on examine une littérature en particulier, ou toutes les littératures en masse, on arrivera toujours au même fait : les poètes lyriques avant les poètes épiques, les poètes épiques avant les poètes dramatiques. En France, Malherbe avant Chapelain, Chapelain avant Corneille; dans l'ancienne Grèce, Orphée avant Homère, Homère avant Eschyle; dans le livre primitif, la *Genèse* avant les *Rois*, les *Rois* avant *Job*; ou, pour reprendre cette grande échelle de poésie que nous parcourions tout à l'heure, la Bible avant l'*Iliade*, l'*Iliade* avant Shakespeare. La société, en effet, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle pense... Une observation importante : nous n'avons aucunement prétendu assigner aux trois époques de la poésie un domaine exclusif, mais seulement fixer leur caractère dominant. La Bible, ce divin monument lyrique, renferme une épopée et un drame en germe, les *Rois* et *Job*. On sent dans tous les poèmes homériques un reste de poésie lyri-

que et un commencement de poésie dramatique. L'ode et le drame se croisent dans l'épopée. Il y a tout dans tout; seulement il existe dans chaque chose un élément générateur auquel se subordonnent tous les autres, et qui impose à l'ensemble son caractère propre. — Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe; il les contient l'une et l'autre en développement; il les résume et les enserme toutes deux. »

Cette théorie de Victor Hugo frappe tout d'abord par l'énormité de certaines affirmations, par la simplification excessive des faits historiques, je dirai même par le mépris de la chronologie. Par exemple, si, dans la série Bible-Iliade-Shakespeare, Shakespeare signifie l'avènement du drame et de la société moderne, comment admettre en bonne logique, pour la France, la série Malherbe-Chapelain-Corneille? Et comment considérer la Bible comme un tout homogène, d'inspiration lyrique? Et puisque, du point de vue universel, « la tragédie grecque tourne autour de Troie » et qu'Eschyle appartient au monde antique (épique), comment

expliquer la série Orphée-Homère-Eschyle ? Et si le drame est « la poésie complète », c'est-à-dire définitive, allons-nous faire des drames jusqu'à la fin des temps ? A ne prendre que la France, Victor Hugo était-il bien sincère en nous donnant Malherbe comme représentant du lyrisme et la *Pucelle* de Chapelain comme modèle de l'épopée ? Le choix de ces noms est vraiment malheureux. Mais il n'y a pas lieu de s'arrêter ici à ces nombreuses erreurs ; l'intention dernière de Hugo transparait presque naïvement : il veut prouver que son époque est celle du drame ; en secret, il se flatte de dépasser Shakespeare ; et la préface de *Cromwell* a quelque chose de truqué. — On a souvent dit déjà pourquoi l'école romantique, essentiellement lyrique, tenait tellement à s'affirmer au théâtre : il s'agissait de vaincre Corneille et Racine. Ce fut une de ces « déviations » littéraires dont j'aurai à parler plus longuement. Mais enfin, derrière le « dramaturge » Hugo, plaidant pour sa cause, il y a le penseur, le divinateur aux puissants raccourcis. Y aurait-il peut-être dans sa théorie une vérité fondamentale, très justement entre-

vue et faussée ensuite pour les besoins d'un cas particulier ? Je le crois ; et j'espère le prouver.

C'est peu à peu, par le simple langage des faits, et non par une idée préconçue, que je suis arrivé à cette conviction. Vers 1898, à la suite de nombreuses lectures, je crus constater une décadence grandissante du roman français et recueillis une série de notes intitulées « fin du roman ». Puis je remarquai que les auteurs les plus vigoureux, les plus originaux, allaient au théâtre ou avaient du moins une tendance à dialoguer fortement leurs romans ; d'autre part, l'élément romantique et lyrique me frappait de plus en plus dans les origines du roman contemporain, jusque chez Flaubert lui-même ; j'esquissai tout naturellement, pour la littérature française du XIX^e siècle, la série : lyrisme, épopée, drame. Enfin, en recherchant les rapports de cette évolution littéraire avec l'histoire politique et sociale, en remontant aux périodes plus anciennes, en étudiant de ce point de vue d'autres littératures encore, je vis se dessiner peu à peu la loi universelle et logique que les pages suivantes vont exposer. En 1900 j'exposai

une idée générale qui a, si elle est juste, des conséquences multiples et lointaines, impossibles à prévoir toutes. Au fond, j'apporte surtout une *méthode*, d'analyse et de synthèse; pour l'appliquer avec fruit, il faudra se débarrasser peu à peu de certaines habitudes de l'histoire littéraire, qui sont devenues des procédés superficiels. Plusieurs des grands auteurs se présenteront alors dans une lumière nouvelle; et l'étude des sources, qu'on pratique aujourd'hui avec une érudition trop facile, cessera d'être un simple rapprochement de textes, pour devenir une analyse psychologique et esthétique. Enfin, et surtout, les rapports de l'évolution littéraire avec les conditions sociales et politiques apparaîtront avec une évidence telle, que les faits littéraires seront en quelque sorte le graphique du développement des nations, et le témoignage le plus sûr des crises et des renaissances morales de l'humanité. Sans doute, ces rapports ont été souvent déjà devinés, affirmés, et prouvés en tel cas particulier; on en trouvera ici la démonstration générale, constante et rigoureuse.

Avant d'aborder le sujet lui-même, j'ai à défi-

Il est incontestable que toutes les grandes époques sont animées d'un certain esprit, dirigées par un certain principe (différent selon les époques), qui pénètre la masse entière et qui oriente les efforts de tous vers un même but; pour ne citer qu'un seul grand exemple : Louis XIV disant « l'État, c'est moi » ne fait que résumer l'esprit de son époque, et, dans la littérature, Malherbe, Chapelain, Balzac et Corneille l'ont préparé, aussi bien que Descartes dans la philosophie et Richelieu dans la politique. Or, les idées, aussi bien que les hommes, naissent les unes des autres ; elles ont leur jeunesse, leur maturité, et leur crise finale qui est un nouvel enfantement ; c'est leur évolution logique. Les principes directeurs créent un état de choses, et se modifient, par le fait même de cette « réalisation », jusqu'à l'épuisement ; chaque nouveau principe est salué comme une foi nouvelle et définitive (lyrisme), il se réalise plus ou moins imparfaitement (épopée), puis il s'effondre devant un nouveau principe (drame).

N.B.

Telle est l'évolution normale, dans ses grandes lignes ; d'autre part, il est évident que l'esprit

LETTRE-PRÉFACE

VII

son, alors que mon manuscrit était déjà chez l'éditeur. Plus on m'a parlé de Hegel, et moins j'ai voulu le lire, craignant d'être absorbé par lui, détourné de ma voie personnelle ou tenté de me différencier de lui. Kant, Hegel et quelques autres ont tellement pénétré la pensée humaine, qu'on peut fort bien être influencé par eux sans les avoir jamais lus. Quant à Henri Bergson, s'il y a, sur certains points, quelque analogie entre ses idées et les miennes, c'est qu'un courant général nous entraîne vers une nouvelle conception de la vie. Chacun de nous y participe dans la mesure de ses forces et de sa spécialité. Et les « rencontres » sont aussi frappantes que nombreuses. Je pourrais citer l'œuvre de Henri Poincaré à Paris, de Benedetto Croce à Naples, de Karl Vossler à Munich, de Vossler qui livre au positivisme en linguistique la même bataille que je livre au positivisme en histoire littéraire.

Quelles que soient les divergences entre nous, c'est bien à une renaissance de l'idéalisme que nous travaillons tous. Quelques esprits scientifiques s'en effraient, comme d'un retour à de vieilles superstitions; d'autres s'en réjouissent en effet, comme d'un retour du Fils prodigue. Ni ces craintes, ni ces vains espoirs ne sauraient arrêter la marche en avant. Derrière nous, tout le long de la route parcourue, se dressent des autels qui s'illuminèrent jadis, l'un après l'autre, comme des phares, de la flamme des sacri-

Preface To The Second Edition

(but not the only one) for our common belief that some "higher" consciousness operates in us, and also in many others. We believe that men of one "mind" are being enlightened, prepared and united for the purpose of bringing about a recrudescence of mysticism, by providing it with a mathematical and philosophical foundation which it has appeared to lack.

CLAUDE BRAGDON.

IV THE ANCIENTS AND MODERNS 87

you will find there finer and more delicate reflections on ambition, vengeance, and jealousy than in all the books of antiquity. At the close of his *Parallel*, however, Perrault, while he declares the general superiority of the moderns, makes a reservation in regard to poetry and eloquence "for the sake of peace."

The discussion of Perrault falls far short of embodying a full idea of Progress. Not only is he exclusively concerned with progress in knowledge—though he implies, indeed, without developing, the doctrine that happiness depends on knowledge—but he has no eyes for the future, and no interest in it. He is so impressed with the advance of knowledge in the recent past that he is almost incapable of imagining further progression. "Read the journals of France and England," he says, "and glance at the publications of the Academies of these great kingdoms, and you will be convinced that within the last twenty or thirty years more discoveries have been made in natural science than throughout the period of learned antiquity. I own that I consider myself fortunate to know the happiness we enjoy; it is a great pleasure to survey all the past ages in which I can see the birth and the progress of all things, but nothing which has not received a new increase and lustre in our own times. Our age has, in some sort, arrived at the summit of perfection. And since for some years the rate of the progress is much slower and appears almost insensible—as the days seem to cease lengthening when the solstice is near—it is pleasant to think that probably there are not many things for which we need envy future generations."

this extension that Fontenelle's idea acquired human value and interest and became a force in the world.

9

Fontenelle did a good deal more than formulate the idea. He reinforced it by showing that the prospect of a steady and rapid increase of knowledge in the future was certified.

The postulate of the immutability of the laws of nature, which has been the indispensable basis for the advance of modern science, is fundamental with Descartes. But Descartes did not explicitly insist on it, and it was Fontenelle, perhaps more than any one else, who made it current coin. That was a service performed by the disciple; but he seems to have been original in introducing the fruitful idea of the sciences as confederate and intimately interconnected¹; not forming a number of isolated domains, as hitherto, but constituting a system in which the advance of one will contribute to the advance of the others. He exposed with masterly ability the reciprocal relations of physics and mathematics. No man of his day had a more comprehensive view of all the sciences, though he made no original contributions to any. His curiosity was universal, and as Secretary of the Academy he was obliged, according to his own high standard of his duty, to keep abreast of all that was being done in every branch of knowledge. That was possible then; it would be impossible now.

In the famous series of obituary discourses which he delivered on savants who were members

¹ Roger Bacon, as we saw, had a glimpse of this principle.

PREFACE DE LA DOUZIÈME ÉDITION

10,000 exemplaires de cet ouvrage écoulés en moins d'une année montrent l'intérêt qui s'attache aux découvertes scientifiques dès qu'elles semblent jeter quelque lumière sur les problèmes philosophiques. L'homme moderne a perdu ses vieilles croyances et il demande maintenant à la science des doctrines nouvelles pour orienter ses pensées.

Les systèmes de philosophie s'élaboraient jadis dans l'imagination des littérateurs et jamais dans les laboratoires des savants. Aujourd'hui les anciennes spéculations métaphysiques enfantées par nos rêves ont perdu tout prestige. Leur forme peut séduire encore, leurs arguments n'impressionnent plus les âmes.

Aucune civilisation n'ayant pu vivre sans un idéal, les doctrines qui périssent sont toujours remplacées. Si une nouvelle synthèse des phénomènes de l'univers parvient à s'édifier sur les débris de celles dont se contentaient nos pères, elle sortira sans doute des laboratoires. Dans ces temples de la science pure se dévoilent des secrets que les Dieux des vieux âges ne nous avaient pas dits.

Et c'est pourquoi la foi dans la puissance de la science est devenue notre dernière croyance. Il semble

130000 tirage
Astronomie
Populaire de Flammarion, 1908
juste à un 100
mille

véridade

Il y a une loi
idéale

véridade

La Nouvelle
Idée de la
Cercle

évident aujourd'hui que nous ne pouvons rien comprendre, rien savoir, rien prévoir en dehors d'elle.

Sans doute cette divinité grandissante n'a révélé jusqu'ici que les rapports des choses et ne nous a encore rien dit de la raison première d'un seul phénomène; mais elle sort à peine des ténèbres qui ont précédé sa naissance et l'édifice des certitudes ne se bâtit pas en un jour.

Le livre où j'ai essayé de retracer l'histoire de la matière, de montrer que loin d'être éternelle elle est condamnée à vieillir et mourir, est un simple exposé de recherches scientifiques expérimentales. Cependant les faits constatés comportaient si visiblement des interprétations nouvelles sur l'origine des mondes, leur évolution et leur fin, que le travail de laboratoire est un peu devenu une œuvre philosophique. La science et la philosophie jadis si distinctes tendent à se fusionner entièrement. Ce ne seront bientôt plus deux choses différentes mais une seule et même chose.

THE VICTORIAN COMPROMISE 27

with a double thread a shroud as well as a shirt"—"We thought her dying when she slept, and sleeping when she died"—"Oh God, that bread should be so dear and flesh and blood so cheap"—none can fail to note in these a certain fighting discipline of phrase, a compactness and point which was well trained in lines like "A cannon-ball took off his legs, so he laid down his arms." In France he would have been a great epigrammatist, like Hugo. In England he is a punster.

There was nothing at least in this group I have loosely called the Eccentrics that disturbs the general sense that all their generation was part of the sunset of the great revolutionary poets. This fading glamour affected England in a sentimental and, to some extent, a snobbish direction; making men feel that great lords with long curls and whiskers were naturally the wits that led the world. But it affected England also negatively and by reaction; for it associated

THE VICTORIAN COMPROMISE 31

this as on Free Trade. These two decisions have made the doubtful England of to-day; and Macaulay is typical of them; he is the *bourgeois* in Belgravia. The alliance is marked by his great speeches for Lord Grey's Reform Bill : it is marked even more significantly in his speech against the Chartists. Cobbett was dead.

Macaulay makes the foundation of the Victorian age in all its very English and unique elements : its praise of Puritan politics and abandonment of Puritan theology; its belief in a cautious but perpetual patching up of the Constitution; its admiration for industrial wealth. But above all he typifies the two things that really make the Victorian Age itself, the cheapness and narrowness of its conscious formulæ; the richness and humanity of its unconscious tradition. There were two Macaulays, a rational Macaulay who was generally wrong, and a romantic Macaulay who was almost invariably right. All that was small in him derives from the dull

58 VICTORIAN AGE IN LITERATURE

broken revelation of the divine. Thus any enormous and unaltered human settlement—as the Norman Conquest or the secession of America—we must suppose to be the will of God. It lent itself to picturesque treatment; and Carlyle and the Carlyleans were above all things picturesque. It gave them at first a rhetorical advantage over the Catholic and other older schools. They could boast that their Creator was still creating; that he was in Man and Nature, and was not hedged round in a Paradise or imprisoned in a pyx. They could say their God had not grown too old for war: that He was present at Gettysburg and Gravelotte as much as at Gibeon and Gilboa. I do not mean that they literally said these particular things: they are what I should have said had I been bribed to defend their position. But they said things to the same effect: that what manages finally to happen, happens for a higher purpose. Carlyle said the French Revolution was a thing settled in the eternal councils to be; and therefore

THE VICTORIAN COMPROMISE 87

more, Matthew Arnold, trying to carry into England constructive educational schemes which he could see spread like a clear railway map all over the Continent, was much badgered about what he really thought was *wrong* with English middle-class education. Despairing of explaining to the English middle class the idea of high and central public instruction, as distinct from coarse and hole-and-corner private instruction, he invoked the aid of Dickens. He said the English middle-class school was the sort of school where Mr. Creakle sat, with his buttered toast and his cane. Now Dickens had probably never seen any other kind of school—certainly he had never understood the systematic State Schools in which Arnold had learnt his lesson. But he saw the cane and the buttered toast, and he *knew* that it was all wrong. In this sense, Dickens, the great romanticist, is truly the great realist also. For he had no abstractions: he had nothing except realities out of which to make a romance.

BREAK-UP OF THE COMPROMISE 221

have dropped it down a well. Seen from some secret window on some special side of the soul's turret, this might convey a sense of faerie futility in our human life. But it is quite obvious that unless it called forth that one kind of sympathy, it would call forth nothing but laughter and rotten eggs. In the same play the husband chases his wife with a drawn sword, the wife remarking at intervals "I am not gay." Now there may really be an idea in this; the idea of human misfortune coming most cruelly upon the optimism of innocence; that the lonely human heart says, like a child at a party, "I am not enjoying myself as I thought I should." But it is plain that unless one thinks of this idea (and of this idea only) the expression is not in the least unsuccessful pathos; it is very broad and highly successful farce. Maeterlinck and the decadents, in short, may fairly boast of being subtle; but they must not mind if they are called narrow.

This is the spirit of Wilde's work and of

VICTOR HUGO

167

les arts littéraires, s'il n'est pas nécessaire, est à sa place, et, contenu dans une certaine mesure, est utile. La raison en est que le poète peint des âmes et non plus des corps, et que les aimer et les faire aimer, les admirer bonnes ou les souhaiter meilleures, est un exercice naturel de ses facultés de penseur. La moralité et la sensibilité rentrent dans l'esthétique littéraire, parce que l'art littéraire est un art psychologique.

Ce qui est vrai, en général, c'est qu'il ne faut pas que la sensibilité domine, parce que, en sa qualité de passion, quand elle domine, elle absorbe tout. J'ai cherché ailleurs (1) à montrer que si Saint-Simon n'a que des parties de grand artiste, c'est qu'il sent avec trop de force pour maîtriser ses grandes facultés de peintre. Il faut, dans les arts littéraires, un homme capable de sentir fortement, et capable aussi de se prêter seulement à sa sensation, de manière à s'en retirer à temps pour la peindre, fraîche encore, mais non plus tyrannique, comme il ferait un objet extérieur. Goethe (qui d'ailleurs ne sent vraiment pas assez (est admirable pour cela. Hugo aussi.

Mais prenons garde à l'autre excès, qui est non plus de trop sentir pour bien rendre, mais de ne pas sentir du tout, et pourtant de vouloir peindre. C'est un défaut commun à notre siècle. Chateaubriand a si magnifiquement étalé les souffrances du cœur, que tous nos auteurs ont voulu se faire honneur d'une grande âme navrée, comme les gentilshommes de 1640 se faisaient gloire d'une grande passion. On en aurait voulu à un poète de 1830 de ne point chanter ses amours, bon gré mal

(1) *Le Dix-septième siècle* (Lecène, Oudin et C^{ie}, 1892. Nouvelle édition).

en transe devient plus compliqué et surtout plus spontané.

L'assistant ne pose pas de question au médium. Celui-ci se met en transe spontanément ou sur la prière de quelqu'un. Puis on laisse toute liberté à ce polygone émancipé et on le laisse dire, écrire ou faire ce qu'il veut.

Note Pour réussir une expérience de ce degré, il faut que le polygone du médium ait de l'*imagination*. Jusqu'ici il avait dû avoir de l'*intelligence* et de la *mémoire* pour combiner les réponses à faire aux questions posées. Maintenant il lui faut de la spontanéité, de la vivacité dans les associations d'idées et d'images.

A ce degré, la séance est d'autant plus intéressante que le polygone du sujet a plus d'imagination.

S'il en a beaucoup, on peut arriver à des productions considérables. BERSOT raconte qu'en 1853 on a imprimé à la Guadeloupe *Juanita*, nouvelle par une chaise, suivie d'un proverbe et de quelques œuvres choisies du même auteur.

Cette chaise n'était que le porte-voix ou le porte-plume d'un polygone de médium doué d'une vive imagination.

Pour bien montrer jusqu'où peuvent aller les produits de l'imagination chez un médium de ce degré, il faut connaître les romans polygonaux que certains d'entre eux construisent et dont l'étude est assez importante pour que je leur consacre un paragraphe spécial.

III. LES ROMANS POLYGONAUX DES MÉDIUMS

52. LES ROMANS D'HÉLÈNE SMITH.

HÉLÈNE SMITH est le célèbre médium de Genève qu'a si admirablement étudié le professeur FLOURNOY dans un livre que j'ai déjà cité (p. 183) et auquel je vais emprunter tout ce paragraphe. Rien ne montrera mieux à la fois

malades ou philosophant de haut en mauvais vers qui rappellent ceux de son prédécesseur Victor Hugo.

Il cause d'abord avec la table, puis (sur le conseil de FLOURNOY) avec la main ou un seul doigt ; puis il dicte des messages à HÉLÈNE qui écrit ; puis il écrit directement par la main d'HÉLÈNE.

Il écrit avec l'orthographe du XVIII^e siècle, mettant *o* au lieu de *a* dans « j'aurais ». Puis il parle, par la voix même d'HÉLÈNE, qui prend alors une voix caverneuse et profonde avec accent italien. A ces moments, HÉLÈNE « se redresse fièrement, se renverse même légèrement en arrière, tantôt ses bras croisés sur sa poitrine d'un air magistral, tantôt l'un d'eux pendant le long du corps, tandis que l'autre se dirige solennellement vers le ciel avec les doigts de la main dans une sorte de signe maçonnique toujours le même ».

HÉLÈNE a sur sa cheminée un portrait de Cagliostro, extrait d'une vie de Joseph Balsamo, dans cette attitude.)

Elle grasseye, zézaye, prononce tous les *u* comme des *ou* ; emploie de vieux mots : fiole au lieu de bouteille, omnibous au lieu de tramway. Elle tient ordinairement les paupières baissées ; elle « s'est cependant décidée à ouvrir les yeux pour laisser prendre un cliché au magnésium ».

FLOURNOY a pris la peine de rechercher et a trouvé des manuscrits et une signature de Balsamo et a montré les dissemblances absolues qui les séparent de l'écriture de ce même Balsamo réincarné dans le Léopold d'HÉLÈNE SMITH : ces autographes ont été publiés dans le livre de FLOURNOY.)

Pour la parole, HÉLÈNE prend bien l'accent italien : son père, qui était Hongrois polyglotte, parlait souvent italien avec ses amis. Mais Balsamo-Léopold refuse de répondre aux questions qu'on lui pose en italien : HÉLÈNE ne connaissait pas cette langue.)

hydraulic
press?
(Richer)

Le premier point ne laisse presque rien à désirer. Le polygone d'HÉLÈNE a évidemment son idée complète d'une reine et l'exprime fort bien. Il faut voir, dans ces cas, « la grâce, l'élégance, la distinction, la majesté parfois, qui éclatent dans l'attitude et le geste d'HÉLÈNE. Elle a vraiment un port de reine..., ses jeux de mains avec son mouchoir réel et ses accessoires fictifs: l'éventail, le binocle à long manche, le flacon de senteur fermé à vis qu'elle porte dans une pochette de sa ceinture, ses révérences; le mouvement plein de désinvolture dont elle n'oublie jamais, à chaque contour, de rejeter en arrière sa traîne imaginaire... » (1).

Note well. (Ne croirait-on pas lire les scènes de suggestion et de personnalité suggérée dans l'hypnose, si bien étudiées et décrites par CHARLES RICHTER et tant d'autres ?

Beaucoup moins parfaite est l'objectivation de cette reine particulière: Marie-Antoinette.

FLOURNOY a publié des autographes de Marie-Antoinette et des autographes de la même reine réincarnée dans HÉLÈNE: il n'y a aucune ressemblance.

Seulement (et ceci reste bien joli comme intensité de psychisme polygonal), HÉLÈNE écrit alors *instans, enfans, étois...* comme au XVIII^e siècle.

Quand elle parle Marie-Antoinette, HÉLÈNE prend un accent étranger, mais qui est plutôt l'accent anglais que l'accent autrichien.

D'ailleurs (autre détail curieux), à l'état de veille, mais surtout dans les états autres que celui de reine, l'écriture, l'orthographe et l'accent de Marie Antoinette se glissent momentanément au milieu d'une autre vie.

Le polygone d'HÉLÈNE commet aussi quelques erreurs historiques, excusables d'ailleurs.

(1) Mieux que Madame Sans-Gêne.

leau blanc à la main. Costume panaché or, rouge et bleu ; ceinture et bordure rouge brique.

Puis il y a la foule « anonyme et confuse » qui occupe le fond des visions martiennes, « ne diffère de celle de notre pays que par la grande robe commune aux deux sexes, les chapeaux plats et les sandales liées aux pieds par des courroies ».

Ces habitants ont à leur disposition des instruments (qu'elle décrit et dessine aussi) qui lancent des flammes jaunes et rouges et leur servent pour voler dans les airs.

Elle dessine aussi la maison d'Astané. Une série d'images fixe la flore de Mars, toujours sans trace de vert.

« Ces spécimens, ainsi que les arbres disséminés dans les paysages, montrent que la végétation martienne ne diffère pas essentiellement de la nôtre, sans en reproduire cependant aucun échantillon nettement reconnaissable ».

Ce qui a été évidemment le plus intéressant dans ces expériences, ce sur quoi je dois insister, c'est la *langue martienne*, si bien étudiée et analysée par FLOURNOY et V. HENRY.

Au début, cette langue est rudimentaire, mal faite ; c'est un « pseudomartien », un « galimatias désordonné », « une puérile contrefaçon du français, dont elle conserve en chaque mot le nombre des syllabes et certaines lettres marquantes ».

C'est « analogue au baragouinage par lequel les enfants se donnent parfois dans leurs jeux l'illusion qu'ils parlent chinois, indien ou sauvage ».

Il faut une demi-année pour la « fabrication subliminale d'une langue proprement dite ».

Quand la langue fut faite, il fallait la comprendre et pouvoir la traduire, avoir un dictionnaire.

psychologiquement
nécessaire

Pour cela, FLOURNOY écrivit à Léopold « une lettre où, au milieu de considérations sur la haute importance scientifique des phénomènes présentés par M^{lle} SMITH », il faisait « appel à sa toute science en même temps qu'à sa bonté pour qu'il voulut bien » lui accorder des éclaircissements sur cette langue curieuse.

Deux jours après, HÉLÈNE, en transe, écrivit automatiquement la réponse en dix-huit alexandrins, dont voici les cinq derniers :

Quand son âme mobile aura pris la volée
Et planera sur Mars aux superbes couleurs !
Si tu veux obtenir d'elle quelques lueurs,
Pose, bien doucement, ta main sur son front pâle
Et prononce bien bas le doux nom d'Esenale !

Ainsi fut fait ; et Esenale, le nom martien d'Alexis réincarné, donna la traduction des mots et des phrases, quand on l'invoquait ainsi dans les visions martiennes.

La composition de la langue martienne fut d'ailleurs complète et comprit une écriture spéciale, des caractères spéciaux qui, après perfectionnement, se fixèrent aussi dans une forme définitive ou au moins très-prolongée, chaque lettre martienne ayant d'ailleurs son équivalent exact dans l'alphabet français.

FLOURNOY a ainsi patiemment reproduit, traduit et analysé quarante et un textes martiens ; et il est arrivé à démontrer que le martien n'est « qu'un travestissement enfantin du français ».

Il faut cependant bien voir tout d'abord qu'à ce moment le martien est une langue, non un simple jargon ou baragouinage de sons quelconques dits au hasard. Ce sont des mots, des mots qui expriment des idées et le rapport des mots aux idées est constant ; la signification des termes martiens est constante.

Cette langue a même ses consonnances, son accent, ses lettres de prédilection..., ce qui fait qu'on la recon-

naît quand HÉLÈNE la parle (alors même qu'on ne la comprend pas). Ainsi, par rapport au français, il y a surabondance des *é* ou *ê* et des *i* et rareté des diphtongues et des nasales.

C'est donc une langue et on peut même dire « une langue naturelle en ce sens qu'elle est automatiquement enfantée, sans la participation consciente de M^{lle} SMITH ». Ce n'est pas une invention volontaire, par plaisanterie ou jonglerie.

Voici cependant ce qui prouve que cette langue n'est pas *neuve*, que c'est une modification enfantine et puérile du français.

D'abord, « le martien se compose de sons articulés qui, tous, tant consonnes que voyelles, existent en français ». Or, cela n'arrive jamais : dans les langues géographiquement les plus voisines de la nôtre (à plus forte raison dans les plus éloignées), il y a toujours quelques sons spéciaux à chacune d'elles (allemand, anglais, espagnol...). « La langue de la planète Mars ne se permet pas de pareilles originalités phonétiques ». S'il y a une différence, le martien serait plus pauvre que le français : il lui manquerait quelques sons articulés.

De même pour l'écriture : tous les caractères martiens et tous les caractères français se correspondent absolument deux à deux.

De plus, dans le martien, il y a des masses « d'équivoques, d'exceptions, d'irrégularités, qui font qu'une seule et même lettre revêt des prononciations très différentes suivant le cas et que réciproquement un même son s'écrit de diverses manières, sans qu'on puisse apercevoir aucune explication rationnelle pour toutes ces ambiguïtés ».

Tout cela est identique en français.

En d'autres termes, on rencontre « dans ce prétendu idiome extraterrestre une collection de singularités et de caprices... dont la réunion, lorsqu'on y réfléchit, défie

IV. CONCLUSIONS

53. RÉALITÉ DE L'IMAGINATION POLYGONALE.

De tout ce chapitre résulte d'abord la preuve de l'activité propre du psychisme inférieur, activité propre qui s'affirme par l'association des idées et des images, par l'imagination polygonale dont j'ai donné, ce me semble, bien des exemples démonstratifs.

Nous avons vu le rôle que jouent la suggestion et l'inspiration exogène dans la naissance et les débuts des romans des médiums. Mais une fois lancé sur une voie donnée, le polygone désagrégé du médium en transe a imaginé tout le reste par ses propres forces.

Cette imagination polygonale, si brillamment démontrée chez les médiums (1), apparaît aussi dans l'hypnose et dans d'autres états extraphysiologiques de désagrégation suspolygonale. Elle apparaît même à l'état physiologique, dans le rêve ou « dans des états de conscience crépusculaire ».

MISS FRANK MILLER (2) a publié des faits très intéressants à ce point de vue. Très-autosuggestive, en même temps qu'excellente autoobservatrice, MISS MILLER eût pu faire un très bon médium : « la simple vue d'un linge conique sur sa tête, en évoquant ses souvenirs de statues égyptiennes, la plonge dans une sorte d'hallucination cenesthésique, totale, véritable commencement d'un changement de personnalité ». FLOURNOY ajoute : « médium spirite, M^{lle} MILLER se trouverait certainement être la

(1) « Ce qui reste certain et solide, dit JULES BOIS (*loco cit.* p. 238), c'est l'étrange faculté du médium pour recueillir, vivifier, concentrer, personnaliser ces résidus épars de la mémoire ancestrale, « les miettes des morts ».

(2) MISS FRANK MILLER. Quelques faits d'imagination créatrice subconsciente. *Archives de psychologie*, 1905, t. V, p. 36, avec une Introduction de FLOURNOY.

les faits qui « se rapportent à l'intuition, à la télépathie, aux rêves prophétiques et aux transformations de la matière sous l'influence de cette force émanée de l'homme et appelée psychique ». Or, rien de tout cela n'est encore établi scientifiquement, quoique le même auteur déclare que, sur tous ces points, « il faut se rendre à l'évidence », que « le corps astral est une réalité organique » et qu'il essaie de donner une base positive, anatomique, à sa démonstration en rappelant la distribution du grand sympathique. La description des plexus est juste ; mais l'auteur franchit un hiatus formidable quand il en fait les « centres organiques d'action du corps astral » susceptible de s'extérioriser. — Ceci n'est pas démontré et ceci est l'important et le nouveau.

Une excellente occasion a été offerte aux occultistes de porter leurs faits à une large tribune scientifique et de les soumettre à la libre discussion de vrais et impartiaux savants : au IV^e Congrès international de Psychologie tenu à Paris en août 1900, sous la présidence de RIBOT, avec PIERRE JANET comme secrétaire général. La V^e section, présidée par BERNHEIM, avec HARTENBERG comme secrétaire, était consacrée à la « Psychologie de l'hypnotisme, de la suggestion et des questions connexes ». Là, tous les occultistes ont pu librement apporter leurs faits et les soumettre à l'appréciation et à la discussion des savants les plus distingués et les plus compétents du monde entier (1).

GABRIEL DELANNE directeur de la *Revue scientifique et morale du spiritisme*, LÉON DENIS président de la *Société d'études psychiques* de Tours, GÉRARD ENCAUSSE directeur

(1) Voir le *Compte rendu du IV^e Congrès international de Psychologie*. Paris, août 1900, p. 609.

sur l'état d'esprit de nos contemporains... Il a tourné les pensées vers l'au-delà; il a réveillé, dans les consciences brumeuses et endormies de notre temps, le sentiment de l'immortalité; il a rendu plus vivante, plus réelle, plus tangible, la croyance à la survivance des disparus. Là où il n'y avait que des espérances et des croyances, il a apporté des certitudes... Par la conciliation du sentiment et de la raison, le spiritisme devient la religion scientifique de l'avenir... En réalité, les humains et les invisibles cheminent souvent côte à côte à travers les joies et les larmes, les succès et les revers. L'amour de nos bien-aimés nous enveloppe, nous console, nous réchauffe. Les terreurs de la mort ont cessé de peser sur nous... Toute croyance doit être appuyée sur des faits. C'est aux manifestations des âmes affranchies de la chair, et non à des textes obscurs et vieillis, qu'il faut demander le secret des lois qui régissent la vie future et l'ascension des êtres... Ainsi la révélation des Esprits... fait luire sur le monde le grand soleil de la bonté, de la concorde, de la vérité » (1) !

Q'est-ce que le spiritisme ? demande DELANNE (2). Pour les spirites, c'est « la démonstration expérimentale de l'existence de l'âme et de son immortalité... Les manifestations par lesquelles l'âme, après la mort, démontre sa survivance, sont nombreuses et très variées... Le positivisme étroit de notre époque, en refusant de s'occuper de ce qui ne tombe pas sous le sens, croyait avoir relégué l'âme des spiritualistes dans le royaume des chimères et voici que ses adeptes sont contraints

(1) LEON DENIS. *Loco cit.*, p. 128 et suiv.

(2) GABRIEL DELANNE. *Loco cit.*, p. 1 et suiv., et Conférence sur le monde invisible faite à la *Société d'études psychiques de Marseille*, 1903, p. 26.

happy
delirium

this is foolish,
but the con-
vay is a
stupid.

LES MERVEILLES DE LA VIE

7

Avec cette dangereuse proposition, Kirchhoff se trouvait dans la même posture fâcheuse que Virchow. Les déclarations de ces deux hommes célèbres ont fait le plus grand mal, car elles élargissent à nouveau le profond fossé qui sépare les sciences naturelles et la philosophie. Il peut être utile que des milliers d'aides sans idées apportent aux sciences naturelles des descriptions sans tentative d'explication. Mais les architectes proprement dits de la science ne sauraient se contenter de collectionner ces matériaux; ils doivent les assembler par la pensée et aboutir à la connaissance des causes.

ou tenter, pelear...

Observation et expérience. — L'observation exacte et critique des faits réels et sa vérification par l'expérience constituent le grand avantage de la science moderne par comparaison à toutes les tentatives anciennes pour connaître la vérité. Les grands penseurs de l'antiquité classique étaient, au point de vue du développement du jugement et du raisonnement, bien supérieurs à la plupart des naturalistes et philosophes modernes; mais c'étaient des observateurs superficiels et maladroits, et ils connaissaient à peine l'expérience. Au moyen âge, ces deux tendances scientifiques entraient en même temps en régression; car le christianisme tout-puissant ne permettait que sa « croyance » et la reconnaissance de sa « révélation » surnaturelle, et il dédaignait l'étude de la nature. La haute signification de celle-ci, comme base du vrai savoir, fut d'abord reconnue par Bacon de Verulam, dont le « *Novum Organum* » (1620) établit les bases des sciences naturelles, en opposition avec la scolastique traditionnelle d'Aristote et avec son « *Organon* ». Bacon est le fondateur de la méthode de recherche moderne, non seulement parce qu'il a mis à la base de toute philosophie l'observation exacte et scrupuleuse des phénomènes réels, mais parce qu'il a demandé qu'on complète celle-ci par l'expérimentation. C'est là une question posée à la nature, à laquelle celle-ci doit donner réponse, une observation faite dans des conditions déterminées, posées artificiellement.

Observation. — La méthode de « l'observation exacte », à peine âgée de trois cents ans, a énormément profité de l'invention des instruments qui permettent au regard de pénétrer les immensités des espaces célestes et les profondeurs les plus cachées des objets les plus petits : le télescope et le microscope. Le perfectionnement

PREFACE.

IT is a special trait of recent times that science, particularly the natural sciences, have assumed an international character. All civilized nations are equally interested in the great problems of the day, and they all contribute in greater or less degree to the mighty structure of modern science. Nevertheless, the mutual exchange of ideas is sometimes impeded by differences of language, and this difficulty is increased when not only the external form but also the presentation of the subject bears the stamp of a peculiarly national characteristic. I felt myself confronted by such a difficulty when I concluded to place the present work before an English-speaking public. The anthropological questions treated here have made it necessary to undertake a psychological analysis of certain individuals, and to attempt to penetrate as far as possible to the depths of their mental processes. It was natural that in the original production of this work the intellectual heroes of the German people should have been selected, and it is evident that the appreciation of their traits and work is more perfect among their own people than among foreign nations. Nevertheless, I am sure that the characters selected for analysis, from whose life and works I have attempted to arrive at a correct conception of both genius and degeneration, are sufficiently well known to the English reader.

into the heterogeneous is that in which progress essentially consists."

A full half of the essay in question is devoted to an inductive establishment of this thesis; the other half being taken up with the affiliation of this universal process upon the law of the multiplication of effects, to which we shall come directly. The statement set forth, therefore, is that evolution consists wholly in increase of complexity—is a change from a condition of homogeneity to a condition of heterogeneity, brought about by ever-increasing differentiations. So certain had Spencer now become that this was not only *a* law of evolution, but *the* law of evolution, that he incorporated the formula in the first edition of his *First Principles*.¹

Further thought, however, led him to see that this was an imperfect view of the case. An important truth, of which he had just caught a glimpse in *Social Statics*, had now to be reinstated in his plan. The mere change in the direction of increasing heterogeneity or complexity could not, as he came presently to realise, be held to constitute evolution, since there are many such changes which make, not for evolution, but for destruction. An injury to an organism renders that organism more multiform in its composition; a cancer in the system produces marked increase in heterogeneity; a revolution in the social state makes the state far less homogeneous;

but we look upon none of these changes as changes in the line of progress or evolution. On the contrary, we see at once that they tend in the opposite direction—in the direction of dissolution; for, let them go on long enough and far enough, and dissolution will be the inevitable result. It is clear, then, that we must seek for another law to condition this of progressive differentiation. When is it that the transformation from the homogeneous to the heterogeneous means evolution, and when is it that it means the reverse? The answer to this question will be found in a return to our half-realised but now partly-forgotten principle of unification. Add this to the previously-enunciated doctrine of increasing heterogeneity, and the complete formula is reached. The differentiation of an organism into many specialised parts is one requirement of the developmental process; the other requirement is seen to be fulfilled when, and only when, these various specialised parts become more and more interdependent. Along with advance towards increasing heterogeneity there must also be an advance towards completer organic unity. Apply this new statement of the law to the cases above referred to, and it will be seen immediately that the want before felt is now made good. A cancer in the system, a revolution in the state, while they increase the complexity, break up or jeopardise the unity, of organisation. Evolution, therefore, as we have before said, is always integration, as dissolution is disintegration.

Thus we have followed Spencer to the establishment of his world-famous formula of evolution in its completed shape. Abstract and concise as it is in statement, it will now be found to present no insuperable difficulty, for we have

¹ "In that essay [on Progress]..... as also in the first edition of this work, I fell into the error of supposing that the transformation of the homogeneous into the heterogeneous constitutes evolution; whereas.....it constitutes the secondary redistribution accompanying the primary redistribution in that evolution which we distinguish as compound—or rather.....it constitutes the most conspicuous part of this secondary redistribution" (*First Principles*, § 119, note).

O ESPIRITISMO

DUAS PALAVRAS PRELIMINARES

Fala-se muito lá fora no Espiritismo, estuda-se, discute-se acaloradamente o seu valor; e apesar disso entre nós ele é *quási uma doutrina secreta*, partilhada por algumas centenas de adeptos, que, receosos da zombaria dos seus contemporâneos, só em família se atrevem a confessar-se partidários de tal doutrina.

E todavia a verdade é que é ele um conjunto de doutrinas científicas, profundamente elevadas, doutrinas que se apoiam em numerosíssimos factos observados e estudados com todo o rigor dos métodos experimentais pelos sábios mais conspícuos da Europa e da América.

Físicos, químicos, astrónomos, fisiologistas, médicos, jurisconsultos, antropólogos e homens de letras, do velho e do novo continente, forçados pela evidência dos factos, teem, ás dúzias, renegado as suas antigas teorias e crenças científicas para abraçarem com resolução e firmeza

inabalável as doutrinas do Espiritismo. E êsses homens notáveis, tanto pelo seu talento como pela austeridade do seu carácter, não se contentam com abraçar a nova doutrina, vão mais longe, tornam-se os seus mais estrénuos propagandistas, publicando livros preciosos, que hoje constituem já uma bibliografia importantíssima.

E' que o Espiritismo é hoje uma sciência positiva e experimental, a base fundamental da Biologia, por isso que estuda precisamente as origens da Vida.

E' êle a bússola que mais proveitosamente nos pode guiar na vida, e que nos dá a orientação mais segura da felicidade,* e a chave preciosa dos maiores problemas que affectam a espécie humana.

Se bem que as suas doutrinas possam, com vantagem, substituir mais tarde as diversas religiões, que só servem para desunir os homens, o Espiritismo não é no fundo uma religião, pois que não se estriba na fé, mas sim na convicção, não tem culto, nem dogmas, nem mistérios, nem crê no sobrenatural, pois tudo nêle se explica por leis naturais, embora desconhecidas do vulgo.

Vulgarizar por isso esta ordem de conhecimentos, que tanto interessam ao nosso bem estar terreno e à nossa felicidade futura, é *um dever imperioso*.

THE PROCREATION OF GENIUS

151

of life. But the inspired poet or painter is essentially narrow in point of general capacity; the whole force of his nature is exerted in one direction. His genius is the result of a disproportionate development of some particular faculty; in other words, it means a disturbance of his mental equilibrium, and therefore belongs to the order of neuropathic phenomena.

Let us take the three great European poets of the last generation—Byron, Goethe, and Victor Hugo—and see what instruction their history yields, from the pathological point of view. Byron's eccentricities are well known; they manifested themselves in unbridled passion and melancholia. The tumultuous state of his feelings is well indicated in a passage of his diary: "This journal is a relief. When I am tired, as I generally am, out comes this and down goes everything. But I can't read it over; and God knows what contradictions it may contain. If I am severe with myself (but I fear one lies more to oneself than to anybody else), every page should confute, refute, and utterly abjure its predecessor." And this from a young man who, as he himself put it, had awoke one morning and found himself famous—a poet who had the world at his feet and to whom apparently no element of human happiness was

Such are the mysteries of Nature's crucible! The same elements that constitute the illustrious Victor Hugo go to the making of his poor demented brother Eugène, who also in his boyhood was a poet of considerable promise.¹ In Victor Hugo's daughter Adèle the insanity of the family reappeared.

Among English poets and men of letters it may be noted that Swift, Southey, and Cowper became insane, that Walter Scott was paralysed, and that Milton, Dryden, Addison, Coleridge, and Campbell had deformed, insane, or imbecile children. Enough has been said to prove the danger of assuming that the man of genius is necessarily a sample of Nature's finest handiwork. Genius borders so closely upon insanity in many cases that any endeavour to transmit it artificially would probably defeat itself. Indeed the crossing of one gifted family with another of the same mould would almost certainly result in a species of consanguinity and in consequent degeneracy. Every man of genius, says M. Renan, represents the accumulated mental capital of several generations. The capital is dissipated—transformed into literature or art—and the family line is impoverished for a time

¹ *Victor Hugo. Raconté par un Témoin de sa Vie* (who is supposed to have been Madame Hugo).

PREFACE

vii

all over the world seem to bear out Wallace's speculation, and to prove that although physically man now remains unchanged, mentally his development continues. In other words, it would seem that the evolution of the human race has passed from the physiological into the psychological field, and that it is in the latter alone henceforward that progress may be looked for. This fact is especially interesting at a time when the biological theories of Weismann seem to set great limitations upon the variability of species. Whatever may be the case with the bodily characteristics of man, his psychological condition would appear to be highly susceptible to the influence of his surroundings, and what we know of the law of heredity justifies the belief that a mental state comprising an elaborate set of social sentiments is more or less transmissible. The child of civilised parents does not come into the world with the same mental equipment as the little savage. He is not obliged to work out all social problems *de novo*. His mind has an hereditary bent which enables him easily and naturally to fulfil his duties as a citizen. No doubt it is difficult to determine what features in the character of an individual are due to education and what to heredity. Until

Note.

cf. my theory of
~~evolution~~
 Smith.

sou qu'il gagnait par son travail, il le perdait dans les spéculations les plus stupides, qui feraient hausser les épaules au premier commissionnaire illettré du coin. S'il avait eu, au lieu d'admirateurs, un seul véritable ami, celui-ci l'aurait fait mettre en tutelle dès l'âge de trente ans, et le pauvre grand homme aurait pu vivre et créer, sans être constamment arraché à son rêve par la visite des huissiers. Les gens qui l'ont poursuivi de papier timbré ont pillé, trente ans durant, un irresponsable.

94B (Je vois dans Balzac une preuve monumentale que l'observation extérieure n'a aucune importance pour la création poétique. Qu'est-ce que l'observation peut nous fournir ? Des mots et des gestes. Photographie et phonographie. Ce sont là justement les données qui ne nous intéressent en rien. Elles ne prennent d'importance que lorsque nous savons pourquoi les gestes ont été faits, pourquoi les mots ont été dits, à quelles passions ou à quels appétits ils répondent, quels états d'âme ils révèlent. Or, les mots et les gestes proprement dits n'indiquent rien de tout cela. Ce qui l'indique, c'est l'interprétation qui y est ajoutée, qu'y ajoute le poète, parce que celui-ci voit les actions humaines du dedans, à leur lieu d'origine, non à l'endroit où elles s'extériorisent pour les yeux et les oreilles de tous. Ce point-là reste à jamais inaccessible à la photographie comme au phonographe. Que prouve le mot ? On ne dit pas souvent ce qu'on pense. Que prouve l'apparence ? Elle n'est le plus souvent que masque, dissimulation et comédie. Que prouve même l'acte ? Combien de fois le hasard, la contrainte, l'imitation dirigent la main et provoquent des actes dont s'étonne, ou s'effraie, ou s'afflige tout le premier, celui qui les a commis ! L'intention seule, l'impulsion intérieure, voilà l'essentiel, et à ce sujet il n'y a que le poète pour nous renseigner, en plongeant dans sa propre âme. Pourquoi savons-nous si peu, ne savons-nous à la vérité rien de certain sur la psychologie des animaux ? Parce que nous ne pouvons sentir ni raisonner comme

les bêtes, et que la seule observation de leurs actes, sans l'interprétation, sans la connaissance des mobiles et des émotions qui les accompagnent, est absolument insuffisante. Si nous comprenons mieux les processus de l'âme humaine, c'est parce que nous pouvons conclure des actes et des paroles à leurs causes psychiques ; et il nous est possible de tirer ces conclusions, parce que notre substance, au plus large sens philosophique du mot, est identique à celle de tous les hommes. Sans cette identité, il serait impossible de comprendre autrui. Grâce à cette identité, nous trouvons en nous-mêmes la clef qui nous ouvre la compréhension de notre prochain, en tournant notre regard vers notre propre intérieur, et non pas en promenant nos yeux sur les autres, comme des badauds. Que vient-on nous parler d'observation, de méthode scientifique, de naturalisme ? L'observation donne peut-être l'anthropométrie du Dr Bertillon père, elle ne donnera jamais une création poétique.

Balzac s'imaginait avoir écrit l'histoire naturelle d'une société déterminée, celle de la monarchie de Juillet. Il l'assura, tout le monde le crut sur parole, et répète la chose depuis soixante ans. Balzac a été sévèrement injuste envers lui-même. Il s'est ainsi amoindri, et, chose curieuse, il ne s'est trouvé personne pour défendre Balzac contre l'injustice de Balzac. Il a décrit non une société donnée, mais l'humanité même, une humanité qui n'est d'aucune époque ni d'aucun lieu, une humanité d'ailleurs spéciale, exceptionnelle, névrosée, dont le type achevé était Balzac lui-même.

Je me refuse absolument à croire que les personnages de *La Comédie humaine* aient peuplé le boulevard de Gand entre 1830 et 1848. Peut-être en a-t-il existé alors de semblables, parce que ce genre d'individus se retrouve à l'état sporadique toujours et partout ; mais, selon toute apparence, ils ont été incomparablement plus rares en ce temps-là que de nos jours.

The Social Mission of Art

acutely; they arouse in him more violent passions; his emotions are deeper and more lasting. Their normal forms of expression do not suffice to lull them. They take possession of his soul, organise themselves, show a tendency to become compelling ideas, and oppress it with psycho-motorial incitements or impulses until it has freed itself from them by acts which stand in proper ratio to the number or violence of the emotions. A being whose excessive emotionality is of an angry, malicious nature attains relief only through deeds of destruction. Such is the case with most sub-species of born criminals. Should the exceptionally strong emotions not be of a destructive nature, they find their outlet otherwise by artistic creations, which, therefore, are a liberation and solution of emotion that has become overmastering.

But this simple, as it were, normal case, in which the work of art actually fulfils a purely subjective mission, and aims at no other object than to relieve the artist's nervous system and to unburden his mind of a compelling idea—this case is actually met with only in the earliest ages of mankind. Art for art's sake—the art which is practised purely for the relief and satisfaction of the artist—is that of the cave-man of the quaternary period. The artist who adorned the walls of the Caves of Mouthe¹ with figures of animals; who

¹ In the department of Doubs.

anxious
analogy
between
criminals
+ genius

ou à l'aversion, c'est-à-dire à la volonté prenant conscience d'elle-même en tant qu'elle est satisfaite ou non satisfaite, entravée ou libre : bien plus, cette catégorie comprend même les impressions corporelles, agréables ou douloureuses, et tous les innombrables intermédiaires qui séparent ces deux pôles de la sensibilité ; puisque ce qui fait l'essence de toutes ces affections, c'est qu'elles entrent immédiatement dans le domaine de la conscience en tant que conformes ou non conformes à la volonté. A y regarder de près, on ne peut même prendre immédiatement conscience de son propre corps qu'en tant qu'il est l'organe de la volonté agissant vers le dehors, et le siège de la sensibilité pour des impressions agréables ou douloureuses ; or ces impressions elles-mêmes, comme nous venons de le dire, se ramènent à des affections immédiates de la volonté, qui lui sont tantôt conformes et tantôt contraires ¹. Du reste, on peut indifféremment compter ou ne pas compter parmi les manifestations de la volonté ces sensations simples du plaisir et de la douleur ; il reste en tous cas que ces mille mouvements de la volonté, ces alternatives continuelles du vouloir et du non-vouloir, qui, dans leur flux et dans leur reflux inces-

1. Ces idées ont été cent fois exprimées par les philosophes français depuis Maine de Biran, avec quelle supériorité de langage, il n'est pas besoin de le dire.

DÉFINITIONS

21

sants, constituent l'unique objet de la conscience, ou, si l'on veut, du sens intime, sont dans un rapport constant et universellement reconnu avec les objets extérieurs que la perception nous fait connaître. Mais cela, comme il a été dit plus haut, n'est plus du domaine de la conscience immédiate, à la limite de laquelle nous sommes donc arrivés, au point où elle se confond avec la perception extérieure, dès que nous avons touché au monde extérieur. Or les objets dont nous prenons connaissance au dehors sont la matière même et l'occasion ¹ de tous les mouvements et actes de la volonté. On ne reprochera pas à ces mots de renfermer une pétition de principe : car que notre volonté ait toujours pour objet des choses extérieures vers lesquelles elle se porte, autour desquelles elle gravite, et qui la poussent, au moins en tant que motifs, vers une détermination quelconque, c'est ce que personne ne peut mettre en doute. Soustrait à cette influence, l'homme ne conserverait plus qu'une volonté complètement isolée du monde extérieur, et emprisonnée dans le sombre intérieur de la conscience individuelle. La seule chose qui soit encore douteuse à nos yeux, c'est le degré de nécessité avec lequel les objets

1. Il y a dans le mot allemand *Veranlassung* quelque chose de plus : la véritable traduction serait *cause excitatrice*.

du monde extérieur déterminent les actes de la volonté.

C'est donc la volonté qui est l'objet principal, je dirai même l'objet exclusif de la conscience¹. Mais la conscience peut-elle trouver en elle-même et en elle seule des données suffisantes qui permettent d'affirmer la liberté de cette volonté, dans le sens que nous avons précisé plus haut, le seul d'ailleurs qui soit clair et nettement déterminé? C'est là même le problème vers la solution duquel nous allons maintenant diriger notre course, après nous en être rapprochés dans ce qui précède, en louvoyant il est vrai, mais déjà toutefois d'une manière notable.

1. On sait que dans le système de Schopenhauer, la volonté est la *chose en soi*, le *noumenon*, mais « la perception interne que nous avons de notre propre volonté, ne peut en aucune façon nous donner une connaissance complète, adéquate de la chose en soi. Cela ne pourrait être que si la volonté nous était connue immédiatement. Mais elle a besoin d'un intermédiaire, l'intelligence, qui suppose elle-même un intermédiaire : le corps, le cerveau. La volonté est donc, pour nous, liée aux formes de la connaissance ; elle est donnée dans la conscience sous la forme d'une perception et comme telle se scinde en sujet et en objet, etc. » (M. Ribot, p. 91-98). Voir, pour l'exposition des fondements du système de Schopenhauer, MM. Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer* ; Challemlacour, *Revue des Deux-Mondes* du 15 mars 1870 ; et Em. Charles, dans le *Dictionnaire des sciences philosophiques* (nouvelle édition).

CHAPITRE II

LA VOLONTÉ DEVANT LA CONSCIENCE.

Quand un homme *veut*, il veut aussi quelque chose : sa volition a toujours quelque objet vers lequel elle tend, et ne peut être pensée qu'en rapport avec cet objet. Mais que signifie *vouloir quelque chose*? Voici ce que j'entends par là. La volition, qui en elle-même est seulement l'objet de la conscience, se produit sous l'influence de quelque mobile appartenant au domaine de la connaissance du non-moi, et qui par conséquent est un objet de la perception extérieure; ce mobile, désigné au point de vue de cette influence sous le nom de motif, est non-seulement la *cause excitatrice*, mais la *matière* de la volition, parce que celle-ci est dirigée sur lui, c'est-à-dire qu'elle a pour but

ennoblissement de l'âme. Le caractère est invariable, l'action des motifs fatale : mais ils doivent avant d'agir passer par l'entendement, qui est le *medium* des motifs. Or celui-ci est susceptible à des degrés infinis des perfectionnements les plus divers et d'un redressement incessant : c'est là le but même vers lequel tend toute éducation. La culture de l'intelligence, enrichie de connaissances et de vues de toute sorte, dérive son importance de ce que des motifs d'ordre supérieur, auxquels sans cette culture l'homme ne serait pas accessible, peuvent se frayer ainsi un chemin jusqu'à sa volonté. Aussi longtemps que l'homme ne pouvait pas *comprendre* ces motifs, ils étaient pour sa volonté comme s'ils n'existaient pas. C'est pourquoi, les circonstances extérieures restant identiques, la position d'un homme relativement à une résolution possible peut être fort différente la seconde fois de ce qu'elle était la première : il peut, pendant l'intervalle, être devenu capable de concevoir les mêmes circonstances d'une façon plus exacte et plus complète, et c'est ainsi que des motifs, auxquels il était autrefois inaccessible, peuvent l'influencer aujourd'hui. Dans ce sens les scolastiques disaient très-justement : « *Causa finalis* (le but, le motif) *movet non secundum suum esse reale, sed secundum esse cognitum.*.. (Le motif meut [la volonté] non d'après ce qu'il est en soi mais

L'IMPUISSANCE DE VIVRE

61

nouvelles et dans ses drames, où les personnages, révélés jusqu'en la plus secrète intimité de leur âme remuante et inactive, sont choisis par lui comme des spécimens très typiques, comme ces sujets de clinique en qui le mal se voit clairement.

Donc, le problème est celui-ci, pour Tchekhov. La Russie est un pays de fécondité qui avorte. Dans le peuple, qui cependant est riche en dons naturels, l'inertie intellectuelle et morale n'est pas encore ébranlée. Dans les classes qui ont plus d'éducation, plus de moyens d'agir, la force créatrice et l'ardeur sont vives, mais ne produisent pas leur résultat : d'où vient cet échec, qui est le fait saillant et grave de la Russie actuelle? Il résulte de causes sociales et psychologiques. C'est à ces dernières que Tchekhov attribue le plus d'importance, et c'est à elles qu'il demande le secret de cette inefficacité curieuse qu'il a observée dans l'âme russe contemporaine. Toute l'œuvre de Tchekhov paraît destinée à cette étude. En d'autres termes, il s'est constamment appliqué à pousser plus avant qu'on n'avait encore su le faire la psychologie du « raté ». Les ratés qu'il nous représente sont l'image, pour lui, de la Russie, — qui « rate », si l'on peut dire, en dépit de ses qualités, de ses richesses, de ses ressources. Les pauvres héros de Tchekhov sont les ratés russes, tels que les font leur race, les conditions de vie où ils se trouvent, tels qu'on les voit dans la réalité quotidienne.

Quelques-uns sont de méticuleux observateurs d'eux-mêmes. Très cultivés, intelligents, ils se rendent compte de leur égarement. Ils souffrent de n'avoir pas une direction fixe pour leur activité, d'ignorer la route qu'il leur faudrait suivre; et ils en souffrent davantage

*cf. com
Portugal.*

BIBLIOGRAFIA

1. Edições de Fernando Pessoa

Campos, Álvaro: *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro*. Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Ed. Estampa, 1997.

Lopes, Teresa Rita: *Pessoa por Conhecer. Textos para um Novo Mapa*. Volume II. Lisboa: Estampa, 1990.

-----: *Pessoa Inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

Pessoa, Fernando: *Álvaro de Campos, Poesia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

----- *Correspondência 1905-1922*, ed. de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999a.

----- *Correspondência 1923-1935*, ed. de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b.

----- *Crítica. Ensaios, Artigos e Entrevistas*, ed. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

----- *Da República (1910 - 1935)*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Mourão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979a.

----- *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão pessoal*, ed. de Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003a.

----- *Aforismos e Afins*, ed. de Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003b.

----- *Escritos sobre Génio e Loucura*, ed. Jerónimo Pizarro, Edição crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, Volume VII. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.

----- *Fausto. Tragédia Subjectiva*. Ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Presença, 1988.

----- *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*, ed. de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

----- *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

----- *O Banqueiro anarquista*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999c.

----- *Obras de António Mora*, ed. Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002.

----- *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias de Fernando Pessoa*, ed. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1994.

----- *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

----- *Páginas de doutrina estética*. Selecção, pref. e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Editorial Inquérito, 1946.

----- *Páginas de Pensamento Político*. Vol II. Int., org. e notas de António Quadros. M. Martins: Europa-América, 1986.

----- *Poesias*. Lisboa, Ática, 1942.

----- *Primeiro Fausto*. Org. e Int. de Duílio Colombini. São Paulo: Ed. Epopeia, 1986.

- *Poemas dramáticos*. Org. e Int. de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1997.
- *Ricardo Reis. Prosa*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.
- *Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979b.
- *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980a.
- *Textos Filosóficos. Vol. I*. Estabelecidos e prefaciados por A. de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1993a.
- *Textos Filosóficos. Vol. II*. Est. e prefaciados por A. de Pina Coelho. Lisboa: Ática, 1993b.
- *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução e organização de Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1980b.

1.1. Estudos pessoanos

- Barreto, José: "Fernando Pessoa – racionalista, livre-pensador e individualista: a influência liberal inglesa", *A Arca de Pessoa. Novos Ensaios*, edición de Dix, Steffen y Pizarro, Jerónimo, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007, pp. 109-127.
- Bréchon, Robert: *Estranho estrangeiro. Uma biografia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Quetzal, 1996.
- Cabral Martins, Fernando: *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho, 2008.
- "Breves notas sobre a alta definição" in *Românica* 12, 2003, pp. 157-164.
- Castro, Ivo: *Editar Pessoa*. Lisboa: Casa da Moeda, 1990.
- "Edição crítica de Pessoa: o modelo editorial adoptado", *Um século de Pessoa. Encontro internacional do centenário de Fernando Pessoa*, 1988.
- "Filologia do texto pessoano", *Actas do Congresso Internacional organizado por motivo dos vinte anos do Português no ensino superior, Budapeste*, Universidade Eötvös Loránd, 1999, pp. 95-106.
- Centeno, Yvette: *Fernando Pessoa: Magia e Fantasia*. Lisboa: Asa, 2004.
- Crespo, Angel: *La vida de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- Gago, Carla: "Interstícios – o Fragmento em Fernando Pessoa" in *A Arca de Pessoa. Novos Ensaios*, Dix, Steffen/ Pizarro, Jerónimo (ed.). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007, pp. 229-242.
- "El Lugar de la Traducción en Fernando Pessoa. Una contextualización de proyectos de traducción en el proyecto literario y cultural pessoano" in *ReCIT, Revista del Centro de Investigación en Traducción, Facultad de Lenguas*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, N.º1, 2009, pp. 245-256.
- Gaspar Simões, João: *Novos Temas. Ensaios de literatura e estética*. Lisboa: Inquérito, 1938.
- *Fernando Pessoa: Escorço interpretativo de Sua Vida e Obra*. Lisbon: Inquérito, 19--?
- *Fernando Pessoa. Breve História da sua Vida e da sua Obra*. Lisboa: Difel, 1983.
- Guerreiro, António: "Esquecer Pessoa" in *Actual*, Expresso 18.01.2003.
- "Pessoa em movimento." in *Actual*, Expresso 17.01.2004.

Miraglia, Gianluca: "The Case of the Science Master [de] Fernando Pessoa". *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, S. 2, 3 (3), 1988.

Gray de Castro, Mariana: *Fernando Pessoa's Shakespeare*. A thesis submitted to King's College London for the Degree of Doctor of Philosophy, Department of Portuguese and Brazilian Studies. London, 2010.

Güntert, Georges: *Das fremde Ich*. Fernando Pessoa. Berlin: de Gruyter, 1971.

Klobucka, Anna: "As confissões verdadeiras de um poeta fingidor" in *A Arca de Pessoa. Novos Ensaios*, Dix, Steffen/ Pizarro, Jerónimo (ed.). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007, pp. 33-44.

Krabbenhoft, Kenneth: "Fernando Pessoa e as doenças do fim de século" in *A Arca de Pessoa. Novos Ensaios*, Dix, Steffen/ Pizarro, Jerónimo (ed.). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007, pp. 45 – 58.

Lind, Georg Rudolf: *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.

Lindeza Diogo, Américo António: *Literatura e Heteronímia*. Braga: Cadernos do povo, 1992.

Lourenço, Eduardo; Braz de Oliveira, António (coord.): *Fernando Pessoa no seu tempo*. Lisboa: 1988.

Machado, Álvaro Manuel: "Fernando Pessoa, Victor Hugo e o Pós-romantismo em Portugal" in *Um Século de Pessoa*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 286-291.

Martines, Enrico: "Introdução" in *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998, pp.

Massaud, Moisés: "Fernando Pessoa e o Supra-Camões", in *Miscelânea de Est. Linguísticos, Filológicos e Literários in Memoriam Celso Cunha*. Org. C. Cunha Pereira/ P. R. Dias Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

Mega Ferreira, António: *Fazer pela Vida. Um retrato de Fernando Pessoa, o empreendedor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

Monteiro, George (ed.): *The man who never was. Essays on Fernando Pessoa*. Providence: Gávea-Brown, 1982.

Parreira da Silva, Manuela: "Ciência" in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, coord. Fernando Cabral Martins, p. 161.

Paz, Octavio (1961): Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo» in *Revista de la Univ. de Mexico*, nr. 3, vol. XVI, Noviembre 1961, S. 4-7.

Pizarro, Jerónimo: "Sobre a "exumação sistemática da arca"", www.portalpessoa.org, pp. 1-12.

----- *Fernando Pessoa: entre génio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

Prado Coelho, Jacinto: "Tópicos para uma leitura crítica", *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ed. Lind/ Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1994, p. XVII-XXXIV.

----- *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Lisboa: Verbo, 1987.

Ramalho Sousa Santos, Maria Irene: "Interrupção poética: Fernando Pessoa e o "Kubla Khan" de Coleridge" in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1985, pp. 503-515; Rep. in *Persona*, nº 9 (1983), Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, pp. 15-19.

Ramalho, Maria Irene: *Poetas do Atlântico*. Lisboa: Afrontamento, 2007.

Sá-Carneiro, Mário: *Cartas a Fernando Pessoa I. Obras completas de Mário de Sá Carneiro*. Lisboa: Ática, 1992.

Seabra, José Augusto: "O trágico pessoano" in *O Coração do Texto: novos ensaios pessoanos*. Lisboa: Cosmos, 1996, pp. 29-36.

----- "Un drame sans drame ", *Ibid.*, pp. 235-241.

----- "O Arquitexto da Mensagem" in *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, 1990, pp. 231-237.

Sena, Jorge de: "Prefácio" in *Páginas de doutrina estética*. Selecção, pref. e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Editorial Inquérito, 1946, pp. 7- 16.

----- "Fernando Pessoa: o homem que nunca foi" in *Fernando Pessoa e Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Ed. 70, 2000, pp. 347-370.

----- "Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa" in *Ibid.*, pp. 129-137.

Sena, Jorge de (2000): "Fernando Pessoa: o homem que nunca foi" in *Fernando Pessoa e Cª Heterónima (Estudos coligidos 1940-1978)*. Lisboa: Ed. 70, pp. 347-370.

Severino, Alexandrino E.: *Fernando Pessoa na África do Sul. A formação inglesa de Fernando Pessoa*. Lisboa: D. Quixote 1983.

----- "Fernando Pessoa e William Shakespeare: um estudo comparativo de Heteronímia" in *Actas IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção brasileira, I volume. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1990, pp. 13-22.

Vieira, Yara F./ Head, Brian F.: "35 Sonnets: uma leitura de Shakespeare" in *Um Século de Pessoa: Encontro Internacional do Centenario de Fernando Pessoa*. Lisbon: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 276-277.

Zenith, Richard: "Notas para uma biografia factual" in *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão pessoal*, ed. de Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, pp. 431-480.

1.2. Estudos sobre bibliotecas de escritores

Campioni, Giuliano/ D'Iorio, Paolo/ Fornari, Maria Cristina et al. (ed.): *Nietzsches persönliche Bibliothek* (Supplementa Nietzscheana, vol. 6). Berlin, NY: Walter de Gruyter, 2003.

Campioni, Giuliano: "Die "ideelle Bibliothek Nietzsches". Von Charles Andler zu Mazzino Montinari" in *Zur unterirdischen Wirkung von Dynamit. Vom Umgang Nietzsches mit Büchern zum Umgang mit Nietzsches Büchern*, Michael Knoche, Justus H. Ulbricht, Jürgen Weber (ed.), Klassik Stiftung Weimar/ Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006, pp. 157-164.

D'Iorio, Paolo: "Nietzsches Bibliothek in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek" in *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*, Angelika Emmrich, Thomas Föhl, David Marc Hoffmann et al. (ed.). Munique: Carl Hanser Verlag, 2000, pp. 107-115.

D'Iorio, Paolo/ Ferrer, Daniel et al. (ed.): *Bibliothèque d'écrivains*. Paris: CNRS Éditions, 2001.

Emmrich, Angelika/ Föhl, Thomas/ Hoffmann, David Marc et al. (ed.): *Das Nietzsche-Archiv in Weimar*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2000.

Fornari, Maria Cristina: "Kriterien zur Erschließung der Bibliothek Nietzsches" in *Nietzsches persönliche Bibliothek*, Campioni/ D'Iorio/ Fornari et al. (ed.), Supplementa Nietzscheana, vol. 6. Berlin, NY: Walter de Gruyter, 2003, pp. 79-92.

Guliano, Aldo Venturelli: "Vorwort" in *ibid.*, pp. 7-26.

1.2.1. Biblioteca privada de Fernando Pessoa (BpFP)

Centeno, Yvette K: "O Espólio e a Biblioteca de Fernando Pessoa: Uma Solução para Alguns Enigmas." in *Actas do Primeiro Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Editora, 1979, pp. 703-711.

Ferrari, Patricio: "A biblioteca de Fernando Pessoa na génese dos heterónimos" in *Fernando Pessoa - O Guardador de Papéis*, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Texto Editores, 2009, pp. 155 – 218.

Gago, Carla: "Espelho de uma vida intelectual. A biblioteca de Friedrich Nietzsche. Paralelos com a biblioteca de Fernando Pessoa" in *Fernando Pessoa - O Guardador de Papéis*, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: Texto Editores, 2009, pp. 135-154.

----- <http://jornadasiemo2011.blogspot.de/2011/08/biblioteca-particular-de-fernando.html>

1.2.2. Volumes citados da biblioteca particular de Fernando Pessoa (BpFP)

Baldensperger, Fernand: *La littérature. Création, succès, durée*, Bibliothèque de Philosophie Scientifique. Paris: Flammarion, 1913, BpFP 8-25.

Baltus, Ernest: *Les bases anatomo-physiologiques de la psychologie. Le système nerveux et les organes des sens*. Paris: Lib. Bloud, [1903], BpFP 1-5 A e B.

Barrett, W. F. Sir: *Psychical Research*. London: Williams and Norgate, 1911, BpFP 1-6.

Beauregard, Henri: *Zoologie générale*. Paris: Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie., 1885, BpFP 5-2.

Benn, Alfred William. *Revaluations. historical and ideal*. London. Watts and Co., 1909. XV, 320 p, 1-8

Blackie, John Stuart: *The lyrical dramas of Aeschylus*. Transl. John Stuart Blackie. London: J.M. Dent & Sons, 1917, BpFP 8-176.

Bohn, Georges: *La nouvelle psychologie animale*. Paris. Felix Alcan, 1911, BpFP 1-10.

Boutroux, Émile : *Science et religion dans la philosophie contemporaine*, Bibliothèque de philosophie scientifique. Paris: Flammarion, 1911, BpFP 1-11.

Bovet, Ernest: *Lyrisme, Épopée, Drame. Une loi de l'histoire littéraire expliquée par l'évolution générale*. Paris: Lib. Armand Colin, 1911, BpFP 8-59.

Bragdon, Claude: *Four dimensional vistas*. London: George Routledge and Sons, Ltd, [1929], BpFP 1-12.

Büchner, Louis: *L'Homme selon la Science. Son passé, son présent, son avenir ou d'on venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?* Paris: Schleicher Frères, 1903, BpFP 1-16.

Bury, John Bagnell: *The idea of progress. An inquiry into its origin and growth*. London: Macmillan and Co., 1920, BpFP 0-3.

----- *A history of freedom of thought*. London: Williams and Norgate, Macmillan and Co., 1913, BpFP 1-17.

Chesterton G. K.: *The victorian age in literature*. London: Williams and Norgate, 1914, BpFP 8-110.

Child, Thomas: *Root principles in rational and spiritual things. Including an examination of Haeckel's Riddle*. London: H.R. Allenson, 1905, BpFP 1-22.

Coleridge, Samuel Taylor: *Coleridge's Essays and Lectures on Shakespeare and Some Other Old Poets and Dramatists*, Everyman's library. London: I.M. Dent and Sons; New York: E.P. Dutton and Co., 1836, BpFP 8-116.

Corra, Émile: *La Philosophie positive*. Paris: Edouard Pelletan, 1904, BpFP 1-34.

Darwin, Charles: *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*. Paris: Schleicher Frères, [1874], BpFP 5-6.

----- *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*. Paris : Librairie C. Reinwald; Schleicher Frères, 1906, BpFP 5-8.

----- *On the origin of species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle for life*. London: Watts and Co., 1903, BpFP 5-7.

Delanne, Gabriel: *Le phénomène spirite: témoignages des savants*. Paris: Leymarie Ed., 1909, BpFP 1-37.

Duncan, David: *The life and letters of Herbert Spencer*. London: Methoen and Co., 1908, BpFP 8-165.

Ésquilo: *Prométhée enchaîné*. Text grec publié et annoté à l'usage des classes par H. Weil. Paris: Librairie Hachette et Cie, 1884, BpFP 8-177.

Eurípides: *The Works of Euripides*. London: William Heinemann; New York: G.P. Putnam's Sons, 1916, BpFP 8-180.

Evreinof, Nikolai: *The Theatre of the Soul. A Monodrama of One Act by N. Evreinof*. London. Hendersons, 1915, BpFP 8-179.

Faguet, Émile: *Dixneuvième siècle. Études littéraires*, nouvelle bibliothèque littéraire. Paris: Société Française d'imprimerie et de librairie, 1887. BpFP 8-181.

Ferrière, Émile: *Le Darwinisme*. Paris. Félix Alcan, 1904, BpFP 5-11.

Freud, Sigmund: *Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*. Paris: Librairie Gallimard, 1927, BpFP 1-50.

Gautier, Jules de. *De Kant a Nietzsche*. Paris: Mercure de France, 1910, BpFP 1-52.

Gennep, A. Van: *La question d'Homère. Les poèmes homériques, l'archéologie et la poésie populaire*. Paris: Mercure de France, [1909], BpFP 8-213.

Gilfillan, George: *A gallery of literary portraits*, "Everyman's library". London: J.M. Dent and Co.; New York: Dutton and Co., [1909], BpFP 8-219.

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust by Goethe*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1867, BpFP 8-222.

----- *Lieds; Ballades; Odes; Poésies; Diverses; Sonnets; Épigrammes; Élégies; Prométhée; Divan Oriental-Occidental*, ed. Alphonse Sédé, Bibliothèque des poètes français et étrangers. Paris: Louis-Michaud, 1907, BpFP 8-223.

----- *Werther. Faust. Hermann et Dorothee*, col. «Les meilleurs auteurs classiques, français et étrangers». Paris: Flammarion, 1907b, BpFP 8-225.

----- *Goethe's Faust*. London: Cassell and Co., 1909, BpFP 8-224.

----- *Conversations of Goethe with Eckermann*, ed. J. K. Moorhead. London/ NY: J. M. Dent and Sons, 1930, BpFP 8-376.

Grasset, Joseph: *L'occultisme hier et aujourd'hui: le merveilleux préscientifique*. Montpellier: Coulet et Fils Éditeurs, 1908, BpFP 1-59.

Haeckel, Ernest: *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles*. Paris: C. Reinwald, Schleicher Frères, 1903, BpFP 5-16.

----- *Origine de l'homme*. Paris: C. Reinwald, Schleicher Frères, [s.d], BpFP 5-17.

----- *Les Merveilles de la Vie. Etudes de philosophie biologique pour servir de complément aux Énigmes de l'univers par Ernest Haeckel*. Paris: C. Reinwald, Schleicher Frères, [1904], BpFP 1-65.

- *Les Énigmes de l'univers*. Paris: C. Reinwald, Schleicher Frères, [1902], BpFP 1-64.
- Hazlitt, William: *Hazlitt's Essays. A Selection*, Cassell's National Library 62. London: Cassell and Co., 1905, BpFP 8-247.
- Henriot, Émile: *À quoi Revent les Jeunes Gens. Enquête sur la jeunesse littéraire*. Paris: Lib. Ancienne et Édouard Champion, 1913, BpFP 8-1.
- Hirsch, William: *Genius and Degeneration: a psychological study*. London : William Heinemann, 1897, BpFP 1-69.
- Hudson Page, Ernest: *The Clue to the Ages: part I. Creation by principle*. London: Baptist Tract and Book Society, 1897, BpFP 1-115.
- Hudson, William Henry: *An introduction to the philosophy of Herbert Spencer*. London: Watts and Co., 1904, BpFP 1-71.
- Lavrin, Janko: *Russian Literature*. London: Ernest Benn Limited, 1927, BpFP 8-303.
- Le Bon, Gustave: *L'Évolution de la matière*, Bibliothèque de philosophie scientifique. Paris: Ernest Flammarion, 1908, BpFP 1-81.
- *L'Évolution des forces*, Bibliothèque de philosophie scientifique. Paris: Ernest Flammarion, 1908b, BpFP 1-82.
- *La Psychologie politique et la défense sociale*, Bibliothèque de philosophie scientifique. Paris: Ernest Flammarion, 1910, BpFP 1-83.
- Le Goffic, Charles: *La littérature française au XIXème siècle: tableau général*. Paris, Bibliothèque Larousse, [19--?], BpFP 8-305.
- Lewes, G. H: *The life and works of Goethe. With sketches of his age and contemporaries*. London: J. M. Dent & Co., 1908, BpFP 8- 317.
- Lock, Robert Heath: *Recent progress in the study of variation, heredity and evolution*. London: John Murray, 1907, BpFP 5-22.
- Maeterlinck, Maurice : *Théâtre*. Bruxelles: Paul Lacomblez, 1908, BpFP 8-333.
- Martins Velho, Afonso Acácio: *O Espiritismo Contemporâneo considerado como ciência positiva e experimental. Sua demonstração rigorosa, teoria e prática*. Lisboa: Livraria Classica Editora, 1915, BpFP 1-156.
- Masefield, John: *William Shakespeare. His Life and Works*. London: Williams and Norgate, [19-?], BpFP 8-346.
- Nisbet, John Ferguson: *The insanity of genius and the general inequality of human faculty physiologically considered*. London: Ward & Downey, 1893, BpFP 1-109.
- *Marriage and heredity. A view of psychological evolution*. Edinburgh: John Grant, 1908, BpFP 1-46.
- Nordau, Max: *On art and artists*. London: T. Fisher Unwin, 1907, BpFP 7-8.
- *Paradoxes Psychologiques*, Bibliothèque de philosophie contemporaine. Paris: Félix Alcan, 1911, BpFP 1-110.
- *Psycho-physiologie du génie et du talent*, Bibliothèque de Philosophie contemporaine. Paris: Félix Alcan, 1911b, BpFP 1-111.
- *Paradoxes sociologiques*, Bibliothèque de philosophie contemporaine. Paris: Félix Alcan, 1907, BpFP 3-47.

----- *Vue du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains*. Paris: Félix Alcan, 1903, BpFP 1-112.

Robertson, J. K.: *The Genuine in Shakespeare: a conspectus*. London: George Routledge & Sons, Lda, 1930, BpFP 8-472.

Robertson, John Mackinnon: *Modern humanists: sociological studies of Carlyle, Mill, Emerson, Arnold, Ruskin and Spencer with an epilogue on social reconstruction*. London : Swan Sonnenschein & Co., 1908, BpFP 3-68.

Russell, Bertrand: *Icarus or the future of science*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & co, 1927, BpFP 1-132.

Schopenhauer, Arthur: *Essai sur le libre arbitre*. Paris: Félix Alcan, 1903, BpFP 1-135.

Sepet, Marius: *Le drame religieux au moyen age*. Paris: Lib. Blond, 1908, BpFP 2-60.

Spencer, Herbert: *The Man versus the State*. London: Watts & Co., 1914, BpFP 1-144.

----- *Seven Essays selected from the Works of Herbert Spencer*. London: Watts & Co., 1907, BpFP 1-145.

Stevenson, E: *Early Reviews of Great Writers. 1786-1824*. London: Walter Scott, [19-], BpFP 8-169.

Strannik, Ivan: *La Pensée Russe Contemporaine*. Paris: Armand Colin, 1903, BpFP 8-299.

Thomson, James Alexander Kerr: *Plato and Aristotle*, Benn's sixpenny library. London: Ernest Benn, 1928, BpFP 1-153.

Wemyss, Maurice: *The wheel of life or scientific astrology*. London: L. N. Fowler and Co., [1927], BpFP 1-159.

Mercure de France, Juillet 1911, BpFP 0-15 A.

-----, Juin 1912, BpFP 0-15 B.

A democracia russa : sümula do estatuto político da R. S. F. D. S. (República socialista federativa dos "soviets") com uma nótila por Espártaco. S.n., s.d., BpFP CDU 32.

2. Modernismo

Barrento, João: *O Espinho de Sócrates. Expressionismo e Modernismo*. Lisboa: Ed. Presença, 1987.

----- : "Linhas do Horizonte: O mal-estar na civilização e as utopias de linguagem na viragem do século" in *A Palavra Transversal. Literatura e Ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996, pp. 33-45.

----- : "O astro baço: A poesia portuguesa sob o signo de Saturno." in *ibid.*, pp. 79-94.

----- : "Que significa "moderno"?" in *A Espiral Vertiginosa*. Lisboa: Cotovia, 2001, pp. 11-45.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Band I/2. FaM: Suhrkamp, 1991.

Bergson, Henri: *L'Évolution créatrice*. Oeuvres, ed. André Robinet e Henri Gouhier. Paris : Alcan, 1959.

Delmas, Christian: *Hannah Arendt, une pensée trinitaire: une nouvelle approche de son œuvre*. Paris: L'Harmattan, 2006.

Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne. 1890 – 1933*. Stuttgart: Metzler, 1998.

Guerreiro, António: "A época e as suas fantasmagorias" in *O acento agudo do presente*. Lisboa: Cotovia, 2000, pp. 81-103.

- Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. Leipzig: Reclam, 1994.
- Hytier, Jean: *La poétique de Valéry*. Paris: Librairie Armand Colin, 1970.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*, Band 5: *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*, ed. Giorgio Colli/ Mazzino Montinari. München: Verlag de Gruyter, 1999a.
- Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*, Band 6: *Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*, ed. Giorgio Colli/ Mazzino Montinari. München: Verlag de Gruyter, 1999b.
- : *Kritische Studienausgabe*, Band 7: *Nachlaß 1869-1874*, ed. Giorgio Colli/ Mazzino Montinari. München: Verlag de Gruyter, 1999c.
- Rosenthal, Edna: *Aristotle and modernism: aesthetic affinities of T.S. Eliot, Wallace Stevens and Virginia Woolf*. Brighton: Sussex Academic Press, 2008.
- Schlegel, Friedrich: *Über das Studium der griechischen Poesie*. Godesberg: Helmut Küpper, 1947.
- Topakkaya, Arslan: *Die Grundzüge der Philosophie Henri Bergsons*. Norderstedt: Grin Verlag, 2009.
- Valéry, Paul: *Œuvres. Tome I. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. Paris : Gallimard, 1957a.
- : *Œuvres. Tome II. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. Paris : Gallimard, 1957b.
- Vinzens, Albert: *Friedrich Nietzsches Instinktverwandlung. Beiträge zu Friedrich Nietzsche. Quellen, Studien und Texte zu Leben, Werk und Wirkung Friedrich Nietzsches*, ed. David Marc Hoffmann. Band I. Basel: Schwabe & Co. AG, 1999.
- Willems, H./ Hahn, A (ed.): *Identität und Moderne*. FaM: Suhrkamp, 1999.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: *Paul Valéry zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 1997.

2.1. História das ciências

- Barona, Josep Lluís/Moscoso, Javier/Pimentel, Juan: *La Ilustración y las ciencias. Para una historia de la objetividad*. València: Universitat de València, 2003. [Introdução de Barona, Josep Lluís/Moscoso, Javier/Pimentel, Juan, pp. 9 - 17].
- Cantor, Geoffrey/ Dawson, Gowan, entre outros: *Science in the nineteenth-century Periodical. Reading the Magazine of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. [Introduction by Gowan Dawson, Richard Noakes, and Jonathan R. Topham pp. 1 - 34].
- Falcon, Andrea: *Aristotle and the science of nature: unity without uniformity*. Montréal: Concordia University, 2005.
- Hagner, Michael, ed.: *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. FaM: Fischer, 2001.
- : "Ansichten der Wissenschaft" in *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. FaM: Fischer, 2001, pp. 7- 39.
- Kleeberg, Bernhard: *Theophysis: Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen*. Köln: Böhlau Verlag, 2005.
- Olby, R.C/ Cantor, G. N. / Christie, J.R.R/ Hodge, M.J.S.: *Companion to the History of modern Science*. London/NY: Routledge, 1996.
- Brobjer, Thomas H./ Moore, Gregory: *Nietzsche and Science*. Aldershot: Ashgate, 2004.

Brobjer, Thomas H.: "Nietzsche's Reading and Knowledge of Natural Science: an overview" in Brobjer, Thomas H./ Moore, Gregory: *Nietzsche and Science*. Aldershot: Ashgate, 2004, pp. 21-50.

Moore, Gregory: "Introduction" in Brobjer, Thomas H./Moore, Gregory: *Nietzsche and Science*. Aldershot: Ashgate, 2004, pp. 1-17.

----- "Nietzsche, Medicine and Meteorology" in Brobjer, Thomas H./Moore, Gregory: *Nietzsche and Science*. Aldershot: Ashgate, 2004b, pp. 71-90.

2.1.1. Psicologia

Bischof, Norbert: *Psychologie: ein Grundkurs für Anspruchsvolle*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2009 [2008].

Blüher, Karl Alfred: "Paul Valéry und die empirisch-experimentelle Psychologie des 19. Jahrhunderts" in *Forschungen zu Paul Valéry*, Blüher/ Schmidt-Radefeldt (ed.). Kiel: Forschungs- und Dokumentationszentrum Paul Valéry der Universität Kiel, 1998, pp. 57-85.

Davis, Michael: *George Eliot and Nineteenth-Century Psychology. Exploring the unmaped country*. Aldershot: Ashgate, 2006.

Ellenberger, Henri F.: *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*. New York: Basic Books, 1970.

Fielding, William: *The Caveman within us*. London: Routledge, 1999.

Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur. Gesammelte Werke. Bd. XIV*. Frankfurt a.M., Fischer, 1930, pp. 323-380.

Hacking, Ian: *Rewriting the Soul. Multiple personality and the sciences of memory*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Heckhausen, Jutta/Heinz: *Motivation und Handeln*. Heidelberg: Springer, 2006.

James, Tony: *Dreams, Madness, and Creativity in Nineteenth-Century France*. Oxford/NY: Oxford University Press, 1996.

James, William: *The Principles of Psychology*, Vol. 2. NY: Cosimo, 2007.

Koch, Andreas "WERTEWANDEL – Nur Schlagwort? Oder Innovationskraft des 21. Jahrhunderts?", <http://www.europäischer-hochschulverlag.de>

Link-Heer, Ursula: "'Alterationen der Persönlichkeit' und die Frage nach dem 'Normalzustand'. Fallgeschichten aus Psychiatrie und Experimenteller Psychologie 1875 - 1900" in *Normalität und Abweichung: Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft*, Werner Sohn/ Herbert Mertens (ed.). Opladen/Wiesbaden: Westdt. Verlag 1999, pp. 161-182.

----- "Pastiches und multiple Persönlichkeiten als Kulturmodell" in *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Vittoria Borsò/Björn Goldammer (ed.). Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2000, pp.245-259.

Lück, Helmut E.: *Geschichte der Psychologie. Strömungen, Schulen, Entwicklungen*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2009.

Micale, Mark S.: *Hysterical Men. The hidden history of male nervous illness*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

Miguet, Marie : "La Neurasthénie entre science et fiction", Bulletin Marcel Proust 1990, pp. 28-42.

Pieri, P. F.: *Dicionário junguiano*. São Paulo: Paulus, 2002.

Schönplflug, Wolfgang: *Geschichte und Systematik der Psychologie. Ein Lehrbuch für das Grundstudium*. Weinheim: PsychologieVerlagsUnion, 2000.

Shamdasani, Sonu: *Jung and the Making of Modern Psychology. The Dream of a Science*. NY: Cambridge University Press, 2003.

Stieg, Gerald: "Die Macht des Zitates. Freuds Umgang mit den literarischen Quellen in *Das Unbehagen in der Kultur*", Adalbert Stifter, *Études* Université Rouen, ed. Jacques Le Rider. Mont-Saint-Aignan: Centre d'Études et de Recherches Autrichiennes, 1999.

Roudinesco, Elisabeth / Plon, Michel: *Wörterbuch der Psychoanalyse*. Wien: Springer-Verlag, 2004.

Rabinbach, Anson: *The human motor. Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*. New York: Basic Books, 1990.

Wild, John: *The Radical Empiricism of William James*. New York: Doubleday, 1969.

2.1.2. Ocultismo e Espiritismo

Pytlik, Priska: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2005.

----- *Spiritismus und ästhetische Moderne – Berlin und München um 1900*. Tübingen: A. Francke Verlag, 2006.

3. Drama

Ackerman, Alan and Puchner, Martin: "Introduction: Modernism and Anti-theatricality" in *Against Theater. Creative Destructions on the Modernist Stage*, A. Ackerman/ M. Puchner (ed.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006, pp. 1-17.

Artaud, Antonin: "La mise en scène et la métaphysique", *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1966.

Bates, Jonathan (ed.): *The Romantics on Shakespeare*. London: Penguin, 1992.

Bayerdörfer, Hans-Peter: "Dramatische Analyse und Ich-Dramatik. Ibsen und Strindberg" in *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. Und 20. Jahrhundert*, Rolf Grimminger/ Jurij Murašov/ Jörn Stückrath (ed.). Hamburg: Rowohlt, 1995, pp.112-138.

----- "Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Symptome der „Umsetzung“ im modernen Schauspieltheater" in *Theateravantgarde*, Fischer-Lichte (ed.). Tübingen: A. Francke, 1995b, pp.242-290.

Bloom, Harold: *Shakespeare and the Invention of the Human*. New York: Riverhead Books [Penguin]. 1998

Borchmeyer, Dieter: "Theater (und Literatur)" in Dieter Borchmeyer/Viktor Zmegač (ed.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer, 1994, pp. 420-430.

Carnicke, Shanon Marie: *Nikolai Evreinov and the Russian theatre of the early twentieth century*. NY, Bern, FaM: Peter Lang, 1989.

Finter, Helga: "Antonin Artaud and the Impossible Theatre. The Legacy of the Theatre of Cruelty", in *The Drama Review* 41, 4 (T146), Winter 1997, pp. 15-40.

- Gilman, Richard: *The making of modern drama: a study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- Johnson, Samuel: "Dr. Johnson' preface" in *The plays of William Shakespeare, vol. I*. London: Vernor, 1809, pp. 25-88.
- Macguinness, Patriek: *Maurice Maeterlinck and the making of modern Theater*. Oxford: Oxford university Press, 2000.
- Marker, Frederick J., Innes, C. D.: *Modernism in European drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: essays from Modern Drama*. Toronto: university of Toronto Press, Inc.
- Mennemeier, Franz Norbert: "Drama" in *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Dieter Borchmeyer/Viktor Zmegač (ed.). Tübingen: Niemeyer, 1994, pp. 89-101.
- Natarajan, Tom; Paulin, Duncan Wu: *Metaphysical Hazlitt: bicentenary essays*. Oxfordshire/ NY: Routledge, 2005.
- Owen, Susan J.: *A Companion to Restoration Drama*. Oxford: Blackwell, 2001.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Fink, 2001.
- Puchner, Martin: *Stage fright. Modernism, Anti-theatricality & Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Sauter, Willmar: "Eine verschrumpfte Avantgarde: Das Intima Teatern des August Strindberg" in *Theateravantgarde*, Fischer-Lichte (ed.). Tübingen: A. Francke, 1995, pp. 242-290.
- Shepherd, Simon/ Wallis, Mick: *Drama/Theatre/Performance*. Oxfordshire/NY: Routledge, 2004.
- Strindberg, August: "Stilisieren" in "Die Kunst des Schauspielers" in *August Strindbergs Werke. Dramaturgie*. München/ Leipzig: Georg Müller Verlag, 1920, pp. 63-65.
- "Dichtung" in "Faust" in *ibid.*, pp. 305-308.
- *Miss Julie*. Trans. M. Meyer. London: Methuen, 1964.
- Waters, D. Douglas: *Christian Settings in Shakespeare's tragedies*. Cranbury/ London: Associated University Presses, 1994.
- Xander, Harald: "Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs " in *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Erika Fischer-Lichte (ed.). Tübingen: Narr, 1994, pp. 111-124.

3.1. Géneros Literários

- Calame, Claude: *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2008.
- Cohen, Ralph: "Do Postmodern Genres Exist?" in *Genre* (Fall-Winter 1987), pp. 241-258.
- Derrida, Jacques: *Parages*. Paris: Galilée, 2003.
- Genette, Gérard: *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- : *Seuils*. Paris: Éd. du Seuil, 1987.
- Jouteur, Isabelle: *Jeux de Genre dans les Métamorphoses d'Ovide*. Leuven: Peeters, 2001.
- Meyer, Holt: "Gattung" in *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Miltos Pechlivanos (ed.). Stuttgart: Metzler, 1995, pp. 66-77.

Schaeffer, Jean-Marie: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989.

4. Modelos teóricos do drama

4.1. Modelo aristotélico-normativo

Aristóteles, *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

Detel, Wolfgang: "Einige Transformationen des aristotelischen Wissenschaftsbildes" in *Transformationen antiker Wissenschaften. Transformationen der Antike*, Georg Toepfer/ Hartmut Böhme (ed.). Berlin/NY: Walter de Gruyter, 2010, pp. 1-34.

Eade, J. C.: *Aristotle Anatomised: the Poetics in England 1674-1781*. FaM: Peter Lang, 1988.

Fritz, Kurt von: *Beiträge zu Aristoteles*. Berlin/ NY: de Gruyter, 1983.

Herrick, Marvin T.: *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531-1555*. Urbana: University of Illinois Press, 1946.

Kullmann, Wolfgang: *Aristoteles und die moderne Wissenschaft (Philosophie Der Antike) Bd. 5*. Stuttgart: Steiner Franz Verlag, 1998.

----- "Philosophie und Wissenschaft in Aristoteles' Biologie" in *Platon und Aristoteles – sub ratione veritatis. Festschrift für Wolfgang Wieland zum 70. Geburtstag*, G. Damschen, R. Enskat, A. Vigo (ed.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, pp. 231 - 241.

Sukale, Michael: *Denken, Sprechen und Wissen*. Tübingen: Mohr, 1988.

Terry, Arthur: *Seventeenth-century Spanish poetry: the power of artifice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Weigel, Sigrid: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte: Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.

Yu, Anthony C.: *Comparative Journeys. Essays on Literature and Religion East and West*. NY: Columbia University Press, 2009.

4.2. Modelo idealista

Breazeale, Daniel: "The Hegel-Nietzsche Problem" in *Nietzsche-Studien, Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Günter Abel/ Werner Stegmaier, volume 4, Maio 2010, pp. 146–164.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. FaM: Suhrkamp, 1986.

----- *Estética* (tradução de Álvaro Ribeiro). Lisboa: Guimarães Editora, 1993.

4.2.1. Fragmento

Dällenbach, Lucien/ Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Fragment und Totalität*. FaM: Suhrkamp, 1984.

Guyaux, André: *Poétique du Fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel: la Baconnière, 1985.

Lacoue-Labarthe, Ph./ Nancy, J.L.: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

Ostermann, Eberhard: *Das Fragment: Geschichte einer ästhetischen Idee*. München: Fink, 1991.

Perrone-Moisés, Leyla: "Apontamentos sobre a poética do fragmento na prosa de Bernardo Soares" in *Um Século de Pessoa. Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 84-87.

5. Produção dramática

Beau, Albin Eduard: "Sobre os Fragmentos do Fausto de Fernando Pessoa", in *Estudos (vol. II)*, A. E. Beau (ed.). Coimbra: Coimbra Ed., 1964.

Del Bene, Orietta: "Elementos para uma tentativa de estudo do "Primeiro Fausto" de Fernando Pessoa", in *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, N° 381, vol. LXXVIII, Jan. 1970, pp. 45-75.

Galhoz, Maria Aliete: "Notas aos Poemas", in *Poemas Dramáticos*. Coleção Fernando Pessoa, Obra Poética. Org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1965, pp. 711-718.

Gusmão, Manuel: *O Poema Impossível. O "Fausto" de Pessoa*. Lisboa: Ed. Caminho, 1986.

----- "O Fausto de Fernando Pessoa" in *Fausto na Literatura Europeia*. Org. João Barrento. Lisboa: apáginastantas, 1984, pp. 161-171.

----- "O Fausto – um teatro em ruínas" in *Românica 12*, 2003, pp. 67-86.

Léglise-Costa, Pierre: "Faust, une tragédie subjective de F. Pessoa", in *Europe*, juin/juillet 1998, pp. 44-46.

Lind, Georg Rudolf: "Notas sobre o "Fausto" de Fernando Pessoa", in *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, N° 18, Maio 1962, pp. 52-54.

Lopes, Maria Teresa Rita: *Fernando Pessoa et le Drame symboliste: Heritage et Création*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.

Lopes, Silvina: "Fausto na praia dos limites. Sobre *Fausto/Tragédia Subjectiva* de Fernando Pessoa", in *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990.

Lourenço, Eduardo: "Fausto ou a Vertigem Ontológica" in *Fausto. Tragédia Subjectiva*, ed. Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Ed. Presença, 1988, pp. I-XVI.

----- "Pessoa: uma teatralidade sem teatro" in *O Lugar do Anjo. Ensaios Pessoaanos*, Lisboa: Gradiva, 2004, pp. 137-145.

Marinho, Maria de Fátima: "*O Marinheiro*" e o "*Teatro do absurdo*" in *Actas do 1º Congresso internacional de Estudos pessoanos*. Porto: Brasília editora, 1978, pp. 495-506.

Mingocho, Maria Teresa Delgado: "Gusmão, Manuel: O Poema Impossível. O "Fausto" de Pessoa. Lisboa: Ed. Caminho, 1986", in *Colóquio Letras*, N° 100, Nov.-Dez. 1987, pp. 180-182.

Sousa, Cláudia F.: *Fernando Pessoa, O Marinheiro. Introdução, estabelecimento do texto e notas*. Lisboa: Ática, 2011.

Souza, Josiane Maria de: "O Fausto de Fernando Pessoa: a Totalidade Inatingível" in *Est.Port.Afric.*, 14, Campinas, Jul./Dez. 1989, pp. 57-69.

Vieira, Maria de Lurdes Cidrais: *Do Silêncio da Voz às Vozes do Silêncio. O Fausto de Pessoa e a Encenação Heteronímica*. Tese Mestrado Lit. Port. Fac. de Letras da Univ. de Lisboa, 1986.

6. Teoria estética e literária

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. FaM: Suhrkamp, 1970.

Anastácio, Vanda: "Da História Literária e seus problemas" in *Brotéria. Cristianismo e Cultura 1, Vol.157*, 2003, pp. 45-58.

Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Steinwachs, Burkhart / Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 3, Harmonie-Material. Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 2000.

Gusmão, Manuel: "Da Literatura enquanto construção histórica" in *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Buesco, Helena/ Ferreira Duarte, João/ Gusmão, Manuel (ed.): Lisboa: D. Quixote, 2001, pp. 181 – 224.

Hazlitt, William: "On Posthumous Fame: whether Shakespeare was influenced by a love of it?" in *Round Table*. New York: Scriber, Welford, 1869, pp.22-27.

Iser, Wolfgang (ed.): *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, Poetik und Hermeneutik 2. Kolloquium Köln 1964, Vorlagen und Verhandlungen. München: Wilhelm Fink, 1966.

Kolesch, Doris: *Das Schreiben des Subjekts. Zur Inszenierung ästhetischer Subjektivität bei Baudelaire, Barthes und Adorno*. Wien: Passagen-Verlag, 1996.

Machor, James L.; Goldstein, Philip (ed.): *Reception Study. From Literary Theory to Cultural Studies*. New York: Routledge, 2001.

Singer, Alan/ Dunn, Allen (ed.): *Literary Aesthetics. A reader*. Oxford: Blackwell, 2000.

Weinrich, Harald: "Der Leser braucht den Autor" in *Identität*, Poetik und Hermeneutik 8, Odo Marquard/ Karlheinz Stierle (ed.). München : Wilhelm Fink, 1996, pp. 722-724.

Zima, Peter V.: *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005 [versão em alemão, alargada e melhorada do original *La Négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, 2002].

Curriculum Vitae

Carla Gago

Porto, Portugal

Carla Gago estudou Línguas e Literaturas Modernas e Literatura Comparada nas universidades Nova de Lisboa, Humboldt e Freie Universität de Berlim (1990-1996). Após ter sido tradutora e intérprete (1994-1997), foi leitora de Língua e Cultura portuguesas nas universidades de Rostock e Leipzig (1999-2005) e bolsista de Doutoramento da Fundação Gulbenkian e da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2006-2011). Docente e investigadora no departamento de Filologia Românica da FU de Berlim (1998-1999, a partir de 2013), é também investigadora do Centro de História de Além-Mar (CHAM) da Universidade Nova de Lisboa. Tem vários artigos publicados sobre temas de Estudos Portugueses em revistas, enciclopédias de autores e volumes portugueses e internacionais. Trabalha actualmente num projecto de pós-doutoramento sobre Literatura e Ciência no século XIX na Península Ibérica.